This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

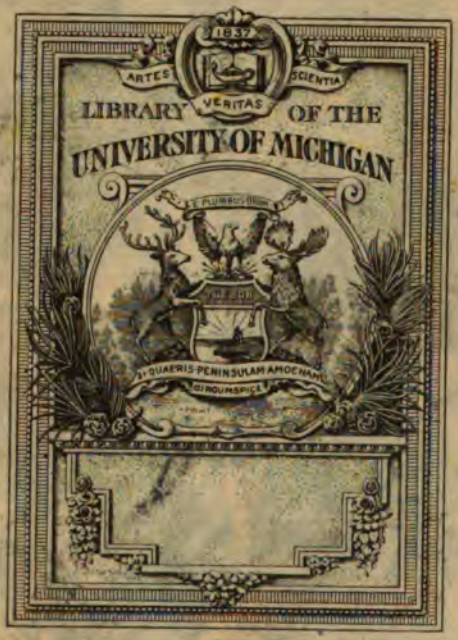
+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

888
E80
D29

EURIPIDE

ET

L'ESPRIT DE SON THÉATRE

EURIPIDE

EURIPIDE

ET

L'ESPRIT DE SON THÉATRE

PAR

PAUL DECHARME

PROFESSEUR DE POÉSIE GRECQUE
A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

PARIS
GARNIER FRÈRES, LIBRAIRES-ÉDITEURS
6, RUE DES SAINTS-PÈRES, 6

1893

Tous droits réservés

A

M. JULES GIRARD

MEMBRE DE L'INSTITUT

PROFESSEUR HONORAIRE DE POÉSIE GRECQUE

A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

AVANT-PROPOS

Si l'on s'étonnait de nous voir publier une étude sur le théâtre d'Euripide, nous ferions remarquer qu'il s'est écoulé juste un demi-siècle depuis le moment où parut la première édition des *Tragiques grecs* de M. Patin. Bien que cet ouvrage excellent et trop peu lu renferme plus d'une page qui n'a pas vieilli, des analyses délicates qui ne sont pas à refaire, et des jugements qui ont gardé leur solidité, nous avons pensé qu'il y avait, aujourd'hui encore, quelque intérêt à étudier Euripide à nouveau, un peu autrement que ne l'a fait notre devancier, suivant un plan différent, en profitant aussi des nouvelles découvertes, et des travaux accumulés de la critique. Ce n'est pas que

les papyrus trouvés dans les tombeaux d'Égypte, les vases peints où sont figurées des scènes de tragédies, les corrections et les interprétations souvent heureuses dont le texte du poète a été, depuis cinquante ans, l'objet, aient révélé un Euripide inconnu; mais, pour qui veut avoir de lui une image aussi fidèle qu'il est possible, les traits nouveaux, même très légers, qui s'ajoutent à sa physionomie, ne sont pas à négliger.

Il y a chez Euripide — on l'a bien souvent répété depuis l'antiquité — un philosophe et un critique. Nous avons interrogé ce philosophe, ce critique, avec curiosité et insistance, essayant de lui faire dire ce qu'il pensait de la nature, de la religion, de la société, des femmes et des hommes au milieu desquels il a vécu; recueillant ses propos, sans vouloir les coordonner trop étroitement, ni sans trop céder à la tentation d'en tirer de rigoureuses déductions. Peut-être faut-il renoncer à savoir dans quelle mesure Euripide fut un penseur original. Il mérite cependant d'être écouté comme un témoin des idées et des préoccupations de son temps.

Dans la seconde partie de cet ouvrage où, après l'esprit critique d'Euripide, est étudié son génie dramatique, si l'on ne pouvait échapper à la nécessité de redire assez souvent, sous d'autres formes,

ce qui a été dit, du moins a-t-on essayé d'attirer l'attention sur quelques points moins bien éclaircis que les autres, et qui valent la peine de l'être. Comme il n'est pas indifférent de connaître tous les sujets que le poète avait pu mettre à la scène, on s'est efforcé de tirer le meilleur parti des renseignements que l'antiquité nous a transmis sur celles de ses tragédies dont il ne reste que des fragments. Certains procédés particuliers de son art ont été soumis à une analyse attentive. Nous avons examiné de près les prologues et les interventions divines aux dénouements. On trouvera aussi un développement assez étendu sur le rôle du chœur chez Euripide et sur les caractères de son lyrisme, que l'opinion traditionnelle ne nous paraît pas apprécier exactement. Ce n'est donc pas une étude complète de l'art dramatique d'Euripide que nous offrons au lecteur, mais une étude où est traité de préférence ce qui paraît sujet à controverse.

Quelques figures sont jointes au texte de ce volume : le buste du Musée de Brunswick, et trois dessins de vases peints, les seuls où l'on soit à peu près assuré de voir une reproduction authentique de certaines scènes des tragédies perdues du poète.

Personne ne sera surpris que nous invoquions

souvent l'autorité de l'helléniste éminent qui, de notre temps, a tant contribué à faire mieux connaître Euripide, M. Henri Weil, ni que nous citions à l'occasion les travaux quelquefois discutables, toujours intéressants et suggestifs, de M. Wilamowitz-Mœllendorff.

Novembre 1892.

EURIPIDE

ET

L'ESPRIT DE SON THÉATRE

INTRODUCTION

VIE ET CARACTÈRE D'EURIPIDE
SON INFLUENCE

Des trois grands poètes tragiques de la Grèce, Euripide est celui dont la personne se montre le mieux dans ses œuvres. La plupart des drames qu'il a composés sont marqués de l'empreinte de ses sentiments et de ses idées propres. Au lieu de s'effacer toujours, comme Eschyle et Sophocle, derrière les héros qu'il met en scène, il se substitue plus d'une fois à eux et parle sous leur masque. Quand on aborde un poète de ce genre, ce n'est donc pas une vaine curiosité que de rechercher ce qu'on peut savoir de sa naissance, de son éducation, des circonstances et des événements de sa vie. Une biographie d'Euripide, bien que ce travail ne soit pas nouveau, est la préface nécessaire d'une étude comme celle que nous

entreprenons[1]. Cette biographie — est-il besoin d'en avertir? — ne peut d'ailleurs être établie avec certitude. Les Grecs, quand ils ont parlé de leurs grands hommes, ne se sont fait aucun scrupule de mêler, souvent à haute dose, la légende à la réalité. Bien qu'Euripide ait vécu au cinquième siècle, en pleine lumière de l'histoire, les récits qui le concernent renferment, avec des faits certains, une part de fables qui est à démêler.

Il y avait, au sujet de la naissance d'Euripide, une tradition fort répandue et assurément très séduisante. Notre poète serait venu au monde en l'an 480, dans l'île de Salamine, le jour même de la grande bataille[2]. Cette coïncidence est assez frappante pour nous mettre en défiance. C'est par un trop habile synchronisme que les critiques grecs rattachaient au souvenir de la victoire de Salamine les noms de leurs grands poètes tragiques. Sophocle, enfant de quinze ans, dansant, une lyre à la main, autour du trophée de la bataille dont Eschyle a été l'un des héros, et près du berceau d'Euripide qui vient de naître, il y

1. Voir surtout : la notice de M. Weil dans son Introduction à l'édition de *Sept Tragédies d'Euripide;* la dissertation de Nauck, *De Euripidis vita, poesi, ingenio*, en tête de son édition de la collection Teubner; en dernier lieu, l'étude développée et très complète de Wilamowitz-Mœllendorff, étude qui forme le premier chapitre de son *Euripides Herakles* (Berlin, 1889). La *Préface* de Paley sur le même sujet est assez confuse.

2. Plutarque, *Moral.*, p. 717 *c*. Hesych. Illustr. dans les *Fragm. Hist. Græc.*, IV, p. 163. Suidas, au mot *Euripide*. *Vie anonyme* (Γένος Εὐριπίδου), en tête du premier volume des *Scholies* de l'édition E. Schwartz. — Diogène Laërte, II, 45, indique seulement l'année, sans déterminer le jour. Euripide est qualifié de « Salaminien », *Corp. Inscr. Gr.*, 6052.

avait là de quoi charmer les jeunes Grecs dans leurs écoles; mais cet agréable tableau satisfait-il nos exigences chronologiques[1]? La date de 480, qui a pour elle l'autorité d'Ératosthène[2], est d'ailleurs contredite par d'autres témoignages, en particulier par l'inscription du marbre de Paros[3], qui place la naissance d'Euripide plusieurs années auparavant, sous l'archonte Philocrate, en 485-84. Mais cette dernière date, adoptée par plusieurs critiques, ne nous paraît pas plus sûre que la première[4]. Bornons-nous donc à admettre qu'Euripide naquit au temps des guerres médiques, à une date qui ne peut se déterminer avec précision, mais qui n'est pas éloignée sans doute de l'année de Salamine.

Euripide était fils de Mnésarchos ou Mnésarchidès[5],

1. Voir, dans les *Acta* de la *Société philologique de Leipzig*, 1872, p. 161, la dissertation de L. Mendelssohn *de mortis anno Sophoclis et Euripidis*, dont les conclusions ont été résumées par Ritschl, pour la commodité du lecteur, p. 194-96.

2. *Vie anonyme*, p. 4, l. 3-4, Schwartz.

3. L. 65, 50. Cf. l. 75, 60 et 77, 63. Wilamowitz, *ouv. cité*, p. 4, fait justement remarquer que, de cette façon, Euripide serait né sous un archonte Callias, aurait fait représenter ses premières pièces sous un second Callias, serait mort sous un troisième Callias. Voilà un hasard bien intelligent.

4. Si Euripide était né en 485, il serait mort à l'âge de 79 ans, la date de sa mort (406) étant considérée comme certaine. Or, cela ne concorde ni avec le témoignage d'Ératosthène, qui fait mourir le poète dans sa soixante-quinzième année, ni avec celui de Philochore (*Vie*, *loc. cit.*), qui dit seulement qu'il était alors âgé de plus de 70 ans. Si Philochore ne précise pas l'âge qu'avait Euripide quand il mourut, c'est qu'il ne connaissait pas exactement la date de sa naissance. Il est sage de ne pas prétendre savoir ce que ce critique ignorait.

5. Les deux formes sont indiquées par Suidas. On ne trouve que la seconde dans Dion Chrys., *Orat.*, 64, p. 594; Eusèbe, *Præp. Ev.* V, 33. *C. I. G.* 6051 et 6052.

du dème attique de Phlya[1] : sa mère s'appelait Clito. Quelle était leur condition? Mnésarchos, dit-on, était revendeur (κάπηλος) ; Clito, marchande de légumes[2]. On serait tenté de rechercher dans l'œuvre d'Euripide les marques, s'il s'en rencontre, de cette humble origine. Mais la tradition en question vient des poètes comiques, d'Aristophane en particulier, qui ne laisse échapper aucune occasion de reprocher à Euripide « le cerfeuil » de sa mère. Or, les poètes de l'ancienne comédie ne doivent pas être confondus avec les historiens. Un écrivain sérieux, érudit, exact, qui mettait en œuvre des documents aujourd'hui perdus, Philochore, déclare que les plaisanteries des comiques sur les parents d'Euripide sont des inventions malignes, et qu'en réalité la mère du poète était de bonne famille[3]. Malgré la distance qui sépare l'époque où a vécu ce critique de celle d'Euripide, on est disposé à en croire plutôt Philochore, qui est désintéressé, qu'Aristophane, qui ne l'est point. D'autres témoignages, sans avoir la valeur de véritables preuves, constituent du moins des présomptions favorables à l'affirmation du critique alexandrin. Euri-

1. D'après Suidas, les parents d'Euripide, bannis de leur patrie, avaient émigré en Béotie et s'étaient ensuite fixés en Attique. Nicolas de Damas (Stob., *Flor.*, 44, 11) dit que le père d'Euripide était Béotien. Traditions peu vraisemblables. Les comiques contemporains n'auraient pas manqué de faire allusion à cette origine des parents du poète.

2. Aristoph., *Acharn.* 478 ; *Chevaliers*, 19 ; *Thesmoph.* 387, 456 ; *Gren.* 840, et Schol. 947. A. Gell. *Noct. Att.*, XV, 20, 1. Tous ces textes se rapportent à la mère d'Euripide. Il n'est question du père et de son métier que dans la *Vie.*

3. Chez Suidas, au mot *Euripide.* Philochore avait composé, outre un traité *sur les Tragédies*, une étude particulière περὶ Εὐριπίδου.

pide est cité, avec Pisistrate, Euclide, Aristote, parmi ceux des Grecs qui ont possédé les plus riches bibliothèques[1]. Une collection de livres de quelque importance ne pouvant être réunie alors qu'à très grands frais, Euripide devait appartenir à une famille aisée. Le procès d'*antidosis* qui lui fut intenté par un certain Hygiænon[2] montre qu'il était au nombre des citoyens riches d'Athènes : or, cette richesse, qu'il ne devait pas au métier, peu lucratif pour lui, de poète tragique, lui venait de ses parents. Nous savons, d'autre part, qu'étant enfant il remplit certains ministères religieux : il fut *pyrphore* d'Apollon Zostérios[3]; il joua le rôle d'échanson dans les fêtes, accompagnées de danses sacrées, qui se célébraient à Athènes autour du temple d'Apollon Délien[4]. De telles fonctions étaient incompatibles avec une basse naissance. Les parents d'Euripide n'ont donc pas été de condition aussi médiocre que le veut Aristophane. Mais il faut cependant reconnaître que les plaisanteries des comiques à ce sujet n'auraient eu aucun sel, si elles avaient été sans motif, ou du moins sans prétexte. On est ainsi réduit à conjecturer que la mère du poète exerça réellement dans sa jeunesse quelque humble métier, qu'elle abandonna ensuite, grâce à un mariage heureux.

L'éducation du jeune Euripide fut poussée très

1. Athén. I, p. 3 *a*. Cf. Aristoph. *Grenouilles*, 1409.
2. Aristote, *Rhét.*, III, 15.
3. *Vie*, p. 2, l. 4, Schwartz.
4. Théophr. et Hiéron. Rhod. (Athén., X, p. 424 *e*). Le témoignage de Théophraste a une grande valeur parce qu'il est emprunté aux archives du sanctuaire d'Apollon à Phlya.

loin. Ses parents lui firent apprendre la peinture, et il s'y adonna avec assez de succès pour être compté parmi les artistes de talent. Plusieurs de ses tableaux s'étaient conservés : on les montrait à Mégare[1]. L'art dramatique allait bientôt l'occuper tout entier ; mais, en passant de la peinture à la poésie, il portera dans son nouveau métier quelques-unes des habitudes de l'ancien. Les traits descriptifs, les détails pittoresques qui abondent dans les récits et dans les chœurs de ses tragédies rappelleront l'art qui avait charmé sa jeunesse[2].

Il eut un goût moins vif pour les exercices gymnastiques. Un oracle, dit-on, avait annoncé à Mnésarchos que son fils remporterait un jour des couronnes aux jeux publics. Mnésarchos interpréta mal l'avis du dieu : il voulut faire d'Euripide un athlète[3]. Cette prédiction, forgée, suivant la règle, après l'événement[4], ne mérite évidemment aucune créance. Il est également peu probable qu'Euripide ait jamais été vainqueur, comme le prétendent les biographes, au pancrace ou au pugilat. Il fut cependant en rapport avec les athlètes, qu'il connaît bien, à en juger

1. *Vie*, p. 2, l. 3-4. Pausanias ne parle pas de ces tableaux, qui avaient disparu ou n'existaient plus de son temps.

2. On rencontre, en outre, chez lui, plusieurs allusions à la peinture : *Hippol.* 1005, *Héc.* 807, *Ion.* 271, *Tr.* 687, *Phén.* 129. Le serviteur de l'*Ion*, v. 1141 et suiv., décrit longuement une tapisserie de Delphes.

3. A. Gell. XV, 20, 2. *Vie*, p. 1, l. 6. D'après Plutarque, *Mor.*, p. 496 *f*, Mnésarchos mourut avant d'avoir assisté aux succès dramatiques de son fils.

4. Cela ressort de la mention faite, dans le récit d'Aulu-Gelle, du concours des *Théseia*, qui ne fut institué que longtemps après l'époque d'Euripide.

par le mépris qu'il professe pour eux[1]. S'il les a eus pour maîtres dans sa jeunesse, il a conservé mauvais souvenir de leurs leçons.

D'autres enseignements, d'un ordre tout différent, laissèrent dans son esprit une impression profonde. Au moment où Euripide arrivait à l'âge d'homme, commençait à se préparer dans l'ombre la révolution qui allait transformer l'esprit d'Athènes. Cette ville n'était plus seulement le rendez-vous des poètes et des artistes : elle devenait, suivant l'expression d'Hippias, « le prytanée de la sagesse grecque[2] »; elle voyait accourir chez elle les philosophes et les savants. Euripide était encore jeune quand Zénon d'Élée commença à séjourner à Athènes[3]. Cet inventeur de la dialectique, ce « critique universel », comme l'appelait Timon de Phlionte[4], apportait avec lui de grandes nouveautés. Ses auditeurs étaient émerveillés de l'entendre soutenir que l'être est à la fois un et multiple, semblable et dissemblable, immobile et en mouvement[5]. Il ne recherchait sans doute ces contradictions que pour réduire à l'absurde les opinions courantes et fonder sur leurs ruines une métaphysique nouvelle. Ses procédés d'argumentation n'en étaient pas

1. Voir surtout le fragment de l'*Autolykos* (282, Nauck[2]) cité par Athénée, X, p. 413 *c*.

2. Platon, *Protag.*, p. 337 *d*.

3. Plutarque (*Périclès*, IV, 5) parle d'un séjour de Zénon à Athènes, pendant lequel Périclès suivit son enseignement. Cette indication, qui ne fournit pas de date précise, semble cependant se rapporter à une époque antérieure à la maturité de Périclès. Or, Périclès était, de dix ans au moins, plus âgé qu'Euripide.

4. Plut., *loc. cit.*, πάντων ἐπιλήπτωρ.

5. Platon, *Phèdre*, 261 *d*.

moins fort dangereux. La hardiesse de ses antilogies, en donnant une forte secousse à l'esprit de ses auditeurs, éveillait chez eux la critique, qui désormais ne sommeillera plus. Vers le même temps, Anaxagore venait d'Asie se fixer à Athènes, où d'abord il n'osa pas dire tout ce qu'il pensait au sujet des grands problèmes et où il entoura toujours son enseignement de précautions infinies[1]. Le vulgaire tenait en suspicion ces savants, ces *météorologues*, qui discutaient sur l'*éther*, qui prétendaient connaître, de science humaine, la nature réputée divine du soleil et des astres, et qui avaient l'audace d'expliquer les éclipses de lune. Anaxagore se vit forcé de rester dans l'ombre et ne s'adressa qu'à quelques disciples. On recherchera plus loin si Euripide peut être compté parmi ces disciples d'Anaxagore et ce qu'il doit en général aux philosophes. Mais, dès maintenant, il est permis d'affirmer que, si sa jeunesse n'a pas connu les sophistes, il prêta du moins de bonne heure l'oreille aux enseignements des maîtres venus de la Grande-Grèce et d'Asie; que, parmi les hommes de sa génération, il fut des premiers à s'engager dans les voies de la sagesse nouvelle.

La fréquentation des philosophes et l'habitude des hautes spéculations accrurent sans doute la gravité naturelle de son caractère. Euripide n'appartient pas à la forte race des génies gais, qui ont dominé les choses humaines et leurs misères : il est de la famille de ceux qui ont pris la vie au sérieux, qui, pour l'avoir

1. Plut., *Nicias*, 23, 3.

considérée de trop près, ne l'ont pas trouvée bonne et en ont souffert. C'était un mélancolique[1], un méditatif passionné pour la solitude. A Salamine, il passait des journées entières dans une retraite qu'il s'était ménagée loin de la foule et du bruit, une caverne qui n'avait d'ouverture que du côté de la mer[2]. Sur un camée appartenant à notre Cabinet des médailles, on croit voir Euripide à côté d'une Muse qui appuie familièrement le bras droit sur son épaule : tous deux se tiennent debout devant une Nymphe assise sur un rocher, à l'entrée d'un lieu sacré. La Nymphe fait au poète et à la Muse qui l'accompagne un signe amical : elle semble les inviter à entrer dans la grotte, séjour divin, sanctuaire de l'inspiration poétique[3].

Ce solitaire dédaigneux de la vie active, à qui l'on reprochait de ne pas se dérider, de ne pas savoir plaisanter, même à table[4], avait une physionomie pensive, un air grave, presque sombre[5]. Tel nous le montrent aussi les artistes. Les bustes d'Euripide les plus remarquables, celui de Naples[6], celui de Mantoue[7], celui du Musée de Brunswick[8] (planche I)

1. Les biographes lui donnent les épithètes de σύννους, σκυθρωπός, στρυφνός, etc.

2. Philochore, chez Aulu-Gelle, qui avait visité cette caverne (XV, 20, 2). Le biographe anonyme remarque à ce propos qu'Euripide emprunte au spectacle de la mer beaucoup de ses comparaisons.

3. Welcker, *Alte Denkmäler*, I, p. 488, pl. VII.

4. Alexandre l'Étolien, chez Aulu-Gelle, *loc. cit.*

5. *Vie*, p. 5, l. 2, Schwartz.

6. Visconti, *Iconogr.*, I, pl. V, 3; Gerhard, *Neapels ant. Bildwerke*, p. 103, n° 354.

7. Visconti, pl. V, 1-2.

8. *Arch. Zeitung*, t. XXVIII (1871), pl. 26 et p. 2.

présentent, avec quelques variétés, des traits essentiels communs. Au premier aspect, la tête d'Euripide paraît plutôt celle d'un philosophe que celle d'un poète. La barbe est abondante et irrégulière[1]. Les cheveux, rares au sommet de la tête, retombent longs sur les côtés et encadrent noblement la figure. L'inclinaison de la tête, légèrement penchée en avant, la fixité profonde du regard, les plis qui sillonnent le front, marquent l'effort réfléchi, l'intensité de la méditation. La bouche en même temps exprime la douceur et la bonté; un grand air de franchise et d'honnêteté supérieure est répandu sur toute cette physionomie. Mais ce qui y domine, c'est une expression de fatigue et d'abattement; c'est un fond de gravité triste[2].

La philosophie est-elle responsable, avec la nature, de cet état d'esprit du poète? A en croire la tradition, d'autres causes auraient contribué à assombrir l'âme d'Euripide. Voici ce que l'on racontait.

Le poète avait dans sa maison un jeune serviteur[3]

1. *Vie*, p. 2, l. 10-11. Le biographe ajoute ce détail que le poète avait sur la figure des lentilles ou taches de rousseur.

2. Le catalogue des images d'Euripide a été dressé par Welcker dans ses *Alte Denkmäler*, I, 485 sq. La plus expressive peut-être de ces représentations est celle qu'on voit sur un fragment de vase provenant d'Athènes (I, 490, pl. VII). Quant aux doubles hermès d'Euripide et de Sophocle, outre Welcker, I, p. 457, voir Friederichs, *Bausteine*... (1885), p. 478. — La statuette du Louvre (Clarac, pl. 294), sur la base de laquelle sont gravés les titres d'un grand nombre de tragédies d'Euripide, ne fournit pas, sous le rapport iconographique, d'indication utile, la tête ayant été restaurée d'après l'hermès du musée de Naples.

3. Les scholiastes l'appellent « un esclave », se fondant sur le vers 401 des *Acharniens*, où il n'est pas sûr qu'il s'agisse de lui. Son nom indique qu'il était de naissance libre.

du nom de Céphisophon. Il trouva en lui des dispositions si heureuses qu'il le fit élever et instruire, et que plus tard il le prit pour collaborateur. Céphisophon passait pour avoir travaillé, avec un certain Timocratès d'Argos, à la partie lyrique des tragédies d'Euripide [1]. Mais Céphisophon paya tant de bienfaits par l'ingratitude la plus noire : il séduisit la femme de son maître. Celui-ci eut un jour la preuve flagrante de son malheur. Dans une situation où les âmes les plus fortes ne se possèdent pas, le poète montra un sang-froid bien étonnant. « Tout d'abord, disent les biographes, il chercha à détourner Céphisophon de faire le mal; puis, comme il ne réussissait pas à le persuader, il lui abandonna sa femme, qu'il voulait avoir [2]. » Ce qui n'est pas moins surprenant que cette façon trop philosophique de prendre son parti de la plus cruelle des infortunes, c'est l'empressement que met ensuite Euripide à renouveler une expérience qui lui a si mal réussi. S'étant débarrassé de sa femme, il en épouse une autre. A Mélito — ainsi s'appelait la première — succède Chœrilè. Mais le poète joue de malheur. Il ne s'est séparé d'une femme adultère que pour s'enchaîner à une femme de mauvaises mœurs. Aussi, depuis ce temps-là, se venge-t-il sur toute l'engeance féminine du tort que lui ont fait ses deux mariages; voilà pourquoi, dans

1. Aristoph. fr. 580, cité dans la *Vie*, p. 6, Schwartz. Cf. p. 2, l. 2, où il est question de Timocratès. Nauck, *de Eurip. vita*, XVII, n. 21, admet la conjecture de Bergk, que ce Timocratès ne serait autre que le Démocratès, sous le nom duquel Euripide fit représenter, ailleurs qu'à Athènes, son *Andromaque*.

2. *Vie*, p. 6.

ses tragédies, il ne cesse de décrier les femmes[1].

Nous sommes ici, à ce qu'il semble, en pleine légende. On peut soupçonner tout d'abord Chœrilè de n'avoir jamais existé. Ce nom de femme[2], qui ne se trouve nulle part ailleurs, a en grec un sens très grossier. Ce doit être un surnom, un vulgaire sobriquet donné par les comiques à la femme d'Euripide. Plus tard, les grammairiens, rencontrant les deux noms de Mélito et de Chœrilè appliqués tour à tour à la même personne, en conclurent que le poète avait été marié deux fois. La tradition de ces deux mariages était d'ailleurs si mal établie que l'on ne savait pas si Chœrilè avait remplacé Mélito ou si Mélito avait remplacé Chœrilè. Tenons donc pour à peu près certain que le poète n'a eu qu'une femme, Mélito, la fille de Mnésilochos, qu'on sait avoir été le beau-père d'Euripide.

Mélito s'est-elle rendue coupable des désordres dont l'accusent les poètes comiques? La question n'est pas inutile à poser, puisque la conduite de cette femme a nécessairement influé sur l'humeur du poète. En pareil sujet, il est sans doute aussi difficile de nier que d'affirmer. Cependant la chronologie ici encore nous avertit de nous méfier des récits traditionnels. C'est dans les *Grenouilles* que l'on rencontre les premières allusions aux malheurs d'Euripide[3]. Or, la pièce a été représentée sous l'archontat de

1. *Vie*, p. 2, l. 11-12; p. 5, l. 5. Le biographe prétend aussi que c'est sous l'impression de malheurs récents qu'Euripide composa son premier *Hippolyte*, où Phèdre avait un rôle de femme impudique.

2. Une autre forme du mot chez Suidas, v. Εὐριπίδης, est Χοιρίνη. Cf. Wilamowitz-Mœllendorff, *Analecta Euripidea*, p. 149, note.

3. Le seul texte formel est le vers 1048 : ἃ γὰρ ἐς τὰς ἀλλοτρίας

Callias, en janvier 405. Euripide était mort depuis plusieurs mois. Pourquoi cette accusation portée contre l'honneur de Mélito ne s'est-elle pas produite du vivant même du poète? On invoquerait vainement ici des raisons de délicatesse et de haute convenance qui ne pouvaient arrêter un Aristophane. Comment cette médisance, s'il n'y a point calomnie, a-t-elle donc éclaté si tard? Dans une comédie qui a précédé les *Grenouilles* de six années, les *Femmes aux Thesmophories*, Euripide joue un rôle ridicule, en même temps qu'il est très souvent question des trahisons conjugales des femmes. Quelle belle occasion pour Aristophane de faire rire le public aux dépens d'Euripide en associant le nom de Céphisophon à celui de Mélito! Il n'en a cependant rien fait; la pièce ne renferme pas la plus lointaine allusion à la femme du poète. La tradition que nous essayons de contrôler n'était donc pas encore née en 411; elle s'est formée entre cette date et l'an 406, c'est-à-dire dans les dernières années de la vie du poète, à un moment peut-être où il avait déjà quitté Athènes pour n'y plus rentrer. Les désordres de Mélito ne sont-ils pas simplement une invention maligne destinée à rendre compte des sentiments que professe Euripide à l'égard des femmes [1]?

ἐποίεις, αὐτὸς τούτοισιν ἐπλήγης. Au vers 1408, Céphisophon est simplement considéré comme faisant partie, avec la femme, les enfants et la bibliothèque, de la maison d'Euripide.

1. La misogynie supposée d'Euripide lui a fait attribuer des goûts contre nature (Élien, *Hist. Var.*, II, 21; Suidas, Εὐριπίδης). En revanche, d'autres anecdotiers prétendaient qu'il ne détestait les femmes que dans ses tragédies (Hieron. Rhod., ap. Athen., XIII, p. 557 *e*; cf. 603 *e* et 604 *f*.

Dans quelques beaux vers des *Suppliantes*[1], Euripide fait dire à l'un de ses personnages que « le poète lyrique, quand il enfante ses chants, doit les enfanter dans la joie. S'il est en proie au chagrin, comment trouverait-il en lui-même de quoi charmer les autres? » Il semble que, dans le cours de sa vie, il dut éprouver plus d'une fois ce sentiment. Ses succès au théâtre ne répondirent ni à ses espérances ni à la valeur de son génie. Depuis le moment où il obtint son premier chœur de l'archonte Callias, pendant une carrière de près de cinquante années, il fut en effet couronné quatre fois seulement : sur quatre-vingt-huit drames de lui, joués de son vivant, soixante-douze n'obtinrent pas les suffrages des juges. Bien qu'il se fût toujours tenu à l'écart de la vie publique[2], il avait des ennemis, que lui avaient faits la réserve un peu dédaigneuse de son caractère et la hardiesse de ses opinions. Abreuvé par eux d'amertume, maltraité et bafoué par les poètes comiques, Euripide voulut se soustraire à des attaques qui, en se renouvelant sans trêve, troublaient sa vie déjà sur son déclin. Athènes, déchirée par les partis, menacée de ruine, n'était

1. Vers 180-183. Ces vers, suspectés par Nauck, sont authentiques aux yeux de Kirchhoff et de Wilamowitz (édition des *Suppliantes* dans ses *Analecta*), qui supposent tous deux une lacune avant le vers 180.

2. Aristophane reproche à Euripide, comme à Socrate, sa vie oisive, διατριβὴν ἀργόν (*Nuées*, 316; *Gren.*, 1498). Cependant Aristote, *Rhétorique*, II, 6, p. 1384 *b*, parle d'une ἀπόκρισις d'Euripide aux Syracusains. Le scholiaste (II, 230, Spengel) croit qu'il s'agit d'une ambassade et cite les paroles d'Euripide. Peut-être, comme le conjecturait autrefois Ruhnken, faut-il lire dans le texte d'Aristote le nom d'Hypéride au lieu de celui d'Euripide.

plus la ville qu'avait connue sa jeunesse. Vers la fin de l'an 408, quelque temps après la représentation de son *Oreste*[1], il se décida à la quitter. Il y laissait probablement ses trois fils : Mnésarchidès, qui se livra au commerce; Mnésilochos, qui fut acteur, et celui qu'on appela Euripide le Jeune, poète lui-même, qui, après la mort de son père, fit représenter les drames qu'il avait laissés[2].

En quittant son pays[3], Euripide devait trouver à l'étranger les satisfactions qu'Athènes lui avait souvent refusées. A Magnésie, où il se rendit d'abord, il fut traité comme un hôte public et comblé d'honneurs[4]. De là, il gagna la Macédoine, où l'appelait Archélaos. Ce prince civilisateur ne s'était pas borné à ouvrir des routes à travers les contrées barbares de ses États et à en embellir les villes de magnifiques monuments : pour attirer les poètes aussi bien que les artistes, il avait institué, à Dion, des concours périodiques de représentations dramatiques[5]. Euripide trouva, à Pella, avec l'admiration et l'amitié d'un prince[6], le repos qu'il désirait tant. Ce fut à la

1. Cette tragédie appartenait à la dernière tétralogie qu'Euripide ait fait jouer à Athènes.

2. *Vie*, p. 2, l. 12-14, Schwartz; et Suidas, qui cite un autre Euripide, lequel aurait été le neveu du grand poète.

3. On ne sait à quel moment de la vie du poète il faut placer le voyage qu'il fit à l'île d'Icaros, où il composa des vers, qui nous ont été conservés, sur la mort d'une femme empoisonnée avec ses enfants par des champignons (Athen., II, 61 *b*). Le voyage que Diogène Laërte, III, 6, lui fait faire en Égypte « en compagnie de Platon » est de pure fantaisie.

4. *Vie*, p. 2, l. 7.

5. Thucyd., II, 100; Diod., XVII, 3.

6. Plutarque, *Mor.*, pp. 177 *a*, 384 *e*, 531 *e*, 1095 *d*. Lucien, *Paras.*, 35.

cour du roi de Macédoine qu'il composa ou termina plusieurs de ses tragédies, entre autres l'*Iphigénie à Aulis* et les *Bacchantes*, et un drame auquel, par reconnaissance pour son hôte royal, il donna le titre d'*Archélaos*[1]. Les derniers jours de son existence furent charmés par l'estime et la considération de tous, par les hommages dont il était l'objet, par l'amitié fidèle du poète Agathon[2].

Il mourut en 406[3], âgé d'environ soixante-quinze ans[4]. Mais la légende s'est emparée de la mort d'Euripide comme elle s'est emparée de sa vie. Un poète qui avait tant occupé l'opinion publique, qui avait soulevé tant de haines, ne pouvait avoir eu une fin ordinaire. Les biographes racontent, avec la dernière précision, comment Euripide promenait un jour ses méditations solitaires dans un bois, près de la ville de

1. Ce titre rappelait le souvenir du fondateur de la dynastie macédonienne.

2. Sur le séjour d'Agathon à la cour d'Archélaos, voir Aristoph., *Gren.*, 83, et le scholiaste au v. 85. Platon, *Banquet*, p. 172 *c*. — Plutarque, *Mor.*, 177 *a* et 770 *c*, et Élien, *Hist. Var.*, II, 21; XIII, 4, se font les échos d'un propos d'après lequel Euripide aurait été l'un des *érastes* du bel Agathon. Ce serait pour lui qu'il aurait composé son *Chrysippos*. Ce propos doit avoir pour origine la misogynie d'Euripide, rapprochée de l'amitié qui a uni les deux poètes. Aristoph., *Thesmoph.*, 88 et suiv.

3. Apollodore (Diodore, XIII, 103, 5; cf. 104, 1) le fait mourir en Ol. 93, 3. Le *Marbre de Paros* indique la date : Ol. 93, 2. L'année attique commençant au mois de juillet, ces deux indications peuvent se rapporter également, comme le remarque M. Weil (*Introduction*, XVIII, note 2) à l'été de l'an 406. Cf. Schol. Arist., *Thesm.* 190. — La date donnée par Plutarque, *Banquet*, I, p. 717 *c*, est une erreur provenant d'une fausse interprétation d'un texte de Timée de Sicile.

4. Ératosthène (*Vie anonyme*, p. 3, l. 3) donne le chiffre exact de 75 ans. Mais nous avons vu que la date de la naissance d'Euripide n'est pas certaine.

Pella, quand passa la meute d'Archélaos, qui était en chasse. Les chiens du roi, possédés, à la vue d'Euripide, d'une rage singulière, crurent avoir affaire à une bête fauve : ils se jetèrent sur le poète et le dévorèrent[1]. Un tel accident sans doute n'est pas impossible ; mais, en tout temps et en tout pays, les hommes qui, vivants, ont eu un renom d'impiété, n'ont-ils pas mal fini? Le genre de mort d'Euripide est déjà, dans la mythologie, celui d'Actæon, dont l'œil impudent osa contempler, en son bain, la déesse Artémis. Ce récit est donc vraisemblablement une fable[2], dont l'origine s'explique par la malveillance du parti conservateur d'Athènes, par les rancunes de tous ceux qu'avaient choqués les libertés d'Euripide à l'égard des dieux. Une autre version de la même histoire veut rendre compte de la fureur des chiens d'Archélaos. Deux poètes dont on cite les noms, Arribas le Macédonien et Crateuas, le Thessalien, jaloux de la faveur d'Euripide, complotèrent sa perte. Ils achetèrent, au prix de dix mines, la complicité d'un esclave d'Archélaos (cet esclave a, lui aussi, un nom : il s'appelle Lysimaque) : ce fut cet homme qui lâcha contre Euripide, en les excitant, les chiens du roi. Sur ce chapitre, les biographes du reste ne s'entendent point. Il en est qui racontent gravement que le poète a été déchiré, comme Orphée, non par des chiens, mais par des femmes[3]. Les noms propres que l'on cite

1. *Vie*, p. 4, l. 12-22 ; Diod., XIII, 103, 5, etc.

2. Il est à remarquer qu'Aristophane, dans ses *Grenouilles*, ne fait aucune allusion au genre de mort d'Euripide. Cela permet de croire que cette mort n'eut rien d'extraordinaire.

3. *Vie*, p. 5, l. 11-12. Suidas, Εὐριπίδης.

encore à ce propos, et dont les biographes antiques ne sont jamais avares, ne peuvent nous faire illusion sur la valeur de cette tradition. N'est-il pas clair qu'elle a sa source dans les vers où Aristophane fait dire à Euripide que les femmes vont profiter de la fête des Thesmophories pour le tuer et venger ainsi leurs injures[1]? Un poète qui avait tant décrié le sexe féminin ne devait-il pas périr par les femmes? Résignons-nous donc à ignorer comment Euripide a fini[2]; ce qui d'ailleurs importe peu pour l'appréciation de ses œuvres.

Quand la nouvelle de cette mort parvint à Athènes, ce fut un deuil public. Le vieux Sophocle se couvrit, dit-on, de vêtements noirs; aux répétitions dramatiques, les acteurs et les choreutes parurent sur la scène sans couronnes[3]. Le peuple athénien pleura sincèrement son poète grandi par l'exil. L'effet produit par cette mort ne fut pas moindre à l'étranger, où Euripide ne comptait que des admirateurs[4]. Denys, tyran de Sicile, acheta très cher la lyre, les tablettes et le stylet du poète, pour les faire déposer dans un sanctuaire des Muses[5]. En Macédoine, Euripide eut un magnifique tombeau, que pendant longtemps on alla visiter, près d'Amphipolis, dans la vallée d'Aréthuse[6]. A Athènes, sur la route du Pirée, il n'eut

1. *Thesmoph.*, v. 181.

2. Pausanias, I, 2, 2, parle des récits relatifs à cette mort d'Euripide sur un ton assez sceptique.

3. *Vie*, p. 3, l. 11-13.

4. Hermippos (*Vie*, p. 5, l. 18) le qualifiait de ξενοφιλώτατος.

5. *Ibid.*, p, 5, l. 14.

6. Vitruve, VIII, 3. Ammien Marcellin, XXVII, 4, 8 : « Arethusa convallis et statio, in qua *visitur Euripidis sepulcrum* ». Pline, *Hist.*

qu'un cénotaphe[1]; mais une inscription, due à Thucydide ou au lyrique Timothée, y rappelait que, si la terre de Macédoine avait les ossements d'Euripide, « la Grèce entière était son tombeau »[2]. Les dieux, qui auraient dû garder rancune au poète, lui donnèrent après sa mort un témoignage éclatant de leur faveur : Jupiter fit tomber la foudre sur les deux monuments élevés à sa mémoire. C'est un honneur, disaient les amis d'Euripide, que Lycurgue seul avait obtenu avant lui[3].

Dans les *Grenouilles*, Aristophane fait dire à l'ombre d'Eschyle : « Ma poésie m'a survécu ; celle d'Euripide est morte avec lui[4]. » Jamais jugement critique ne fut plus injuste ni moins clairvoyant que celui-là. Comme tous les novateurs, Euripide eut des ennemis ; il provoqua d'énergiques résistances et des antipathies violentes. Mais à peine a-t-il disparu que les haines s'apaisent, les résistances tombent, et qu'il devient le poète favori de tout le monde. L'année même qui suit sa mort, les pièces de lui que son fils présente au concours obtiennent le premier prix[5]. Son triomphe, qui commence, grandira à travers les

Nat., XXXI, 19, rapporte que, près du tombeau du poète, deux rivières confondent leur cours : « l'eau d'une de ces rivières est une boisson très salutaire ; l'autre est mortelle ». Y a-t-il là quelque allusion aux caractères de la poésie d'Euripide ?

1. Pausan., I, 2, 2 ; *Vie*, p. 3, l. 4.

2. *Vie*, *ibid.* Une épigramme d'Ion d'Éphèse en l'honneur d'Euripide nous a été également conservée (Bergk, *Lyr. Gr.*[3], II, p. 580).

3. Plutarque, *Lycurgue*, XXXI, 4.

4. V. 868.

5. Schol. Aristoph. *Gren.*, 67. Suidas, Εὐριπίδης, fin. La jeune génération qui l'avait soutenu et applaudi (*Gren.*, 1377), avait grandi.

siècles. Si, pour nous servir de la fiction d'Aristophane, Eschyle était sorti des enfers cent ans après la représentation des *Grenouilles*, il aurait vu que sa poésie à lui n'était pas sans doute oubliée sur la terre, mais qu'elle y était éclipsée par celle d'Euripide. Sophocle lui-même, de retour en ce monde, aurait eu un grand sujet d'étonnement. Ce n'étaient plus ses tragédies, si parfaites qu'elles fussent, qui étaient jouées le plus souvent et avec le plus de succès; ce n'était pas lui qui était le plus lu, le plus cité, le plus admiré des poètes tragiques : c'était Euripide. Ce poète, qui, de son vivant, avait eu tant de peine à plaire aux juges des concours dramatiques, passe, aussitôt après sa mort, au rang incontesté de chef d'école. Les tragiques qui lui succèdent subissent tous son influence, veulent tout imiter de lui, reproduisent consciencieusement tous ses défauts, et réussissent si peu à approcher de ses qualités, que l'impuissance de leur imitation rend seulement plus éclatante la supériorité de leur modèle[1].

Dans un autre domaine, celui de l'art, l'action d'Euripide, moins directe, est encore sensible. Dès le commencement du quatrième siècle, les artistes, qui jusqu'alors s'étaient inspirés d'Homère et des poètes cycliques, s'inspirent de la tragédie, et ce sont les drames d'Euripide dont ils se plaisent surtout à figurer les scènes. Leurs œuvres, en perdant la simplicité calme et la noblesse idéale des âges précédents,

1. Sur ce point, que nous ne voulons qu'indiquer en passant, voir le travail de M. de Block, *Influence morale et littéraire d'Euripide chez les anciens*, p. 16-18 (*Rev. de l'Instr. publ. en Belgique*, t. XXI, 2).

acquièrent ainsi plus d'expression, plus de mouvement, et deviennent plus dramatiques. Les artistes se rencontrent avec le poète dans le même effort vers une imitation scrupuleuse de la nature, dans une recherche commune de l'effet et du pathétique. Les peintures de vases attestent encore aujourd'hui combien Euripide était devenu populaire, à quel point son théâtre était familier à tous les artistes, petits et grands[1].

Chacun d'ailleurs l'invoque comme une autorité. Les orateurs le citent fréquemment à la tribune. Les philosophes des écoles les plus différentes le considèrent comme étant des leurs. Crantor trouve chez lui des maximes qui sentent l'Académie; Chrysippe n'a pas de peine à y découvrir certaines doctrines du Portique. Il n'est pas jusqu'aux disciples de Diogène qui ne prétendent avoir Euripide pour patron, sous prétexte que Télèphe, avec ses haillons, a donné le modèle de la vie cynique[2]. Euripide est plus qu'admiré; il est l'objet d'un engouement que quelques-uns poussent jusqu'à la manie. « Si les morts conservaient quelque sentiment, comme certaines gens le croient, dit un personnage de Philémon, j'irais me pendre, afin de voir Euripide[3]. » L'admirateur passionné d'Euri-

1. Voir l'ouvrage de Vogel, *Scenen Euripideischer Tragödien in griechischen Vasengemälden* (Leipzig, 1886). Cf. Kinkel, *Euripides und die bildende Kunst* (Berlin, 1872). Cette influence d'Euripide sur l'art avait déjà été signalée par M. Patin, *Tragiques grecs*[3], t. I, p. 147 et suiv.

2. Pour les textes relatifs à ces faits et à d'autres du même genre, voir Patin, *Tragiques grecs*[3], t. I, p. 135 et suiv.

3. *Vie*, p. 6, l. 15. Schwartz; Philémon, *Fragm.* 40 *a*.

pide est un homme qu'on rencontre si souvent qu'avec le temps il devient un type de comédie. Deux pièces de l'époque alexandrine avaient pour titre Φιλευριπίδης « le fanatique d'Euripide »[1]. Mais ce qu'il y a de plus caractéristique en ce genre est l'anecdote que conte Lucien, au début de son traité *Sur la manière d'écrire l'histoire*. Sous le règne de Lysimaque, une troupe, de passage à Abdère, représenta au théâtre de cette ville l'*Andromède* d'Euripide. L'acteur chargé du rôle principal, Archélaos, était un artiste de grand talent, qui savait donner au public l'illusion et comme le frisson de la réalité. On était au plus fort de l'été. Voilà qu'en sortant du théâtre tous les spectateurs sont pris d'une fièvre qui, pendant plusieurs mois, ne les quitta plus. Cette fièvre était accompagnée d'un délire d'une espèce nouvelle : le délire tragique. Les rues de la ville étaient donc pleines de gens pâles et maigres, qui chantaient ou qui déclamaient à tue-tête les plus beaux passages de l'*Andromède*. « Il ne fallut rien moins que l'arrivée de l'hiver et une forte gelée, dit Lucien, pour mettre un terme à cette folie. » Ce piquant récit, quelle qu'y soit la part de l'imagination du rhéteur, est une preuve de l'enthousiasme qu'excitaient alors les pièces du poète.

Cet enthousiasme se prolongera jusqu'aux premiers siècles de l'ère chrétienne. Les Pères de l'Église citent quelquefois Euripide. Ce qu'ils admirent en lui, c'est évidemment moins la peinture des passions, que l'élévation des sentences morales dont son théâtre

1. Athénée, IV, p. 175 *b*.

est semé ; ce sont aussi ses attaques contre la religion populaire, attaques qui leur font illusion au point de leur laisser voir en lui une sorte de précurseur du christianisme. Pour Clément d'Alexandrie, Euripide, quand il paraît confondre Jupiter avec Hadès, a pressenti les rapports de Dieu le père et de Dieu le fils[1]. L'auteur du drame de la *Passion du Christ* ne craint pas de composer ce grand sujet avec des fragments empruntés à Euripide, et il fait sans scrupule parler à la Vierge la langue de Médée ou celle d'Hécube. Certains poètes enfin ont pour lui une telle estime qu'ils mettent sous son nom des vers de leur façon, où respire le plus pur sentiment chrétien[2].

Ce goût pour Euripide avait passé de la Grèce à Rome. Livius Andronicus, Nævius, Pacuvius, Ennius, tous ces imitateurs ou ces traducteurs du théâtre grec ont traduit et imité Euripide beaucoup plus souvent que Sophocle. Plus tard, Ovide, dont les *Métamorphoses* et les *Héroïdes* sont toutes pleines des souvenirs de notre poète, compose, à son exemple, une *Médée ;* Varius écrit un *Thyeste*. Les seules tragédies romaines qui aient été conservées dans leur intégrité, celles qu'on attribue à Sénèque, sont en général de maladroites copies des drames d'Euripide[3]. Enfin la

1. *Strom.*, V, p. 688. Eurip. *Fragm.* 912, Nauck[2].

2. Voir le passage tiré de Justin Martyr, *de Monarchia*, 3, et cité par Nauck, *Fragm.* 835. Cf. Clem. Alex. *Protrept.*, p. 59. *Strom.*, V, p. 691.

3. Il n'entre pas dans notre plan d'insister sur ces faits, qui ont été suffisamment mis en lumière autrefois par M. Patin, *Tragiques grecs*[3], I, p. 140 et suiv. On sait que, dans cet ouvrage, l'analyse des pièces d'Euripide est suivie, quand il y a lieu, de rapprochements avec les fragments de la tragédie latine.

prédilection des lettrés romains a été partagée par nos poètes classiques : Racine ne s'inspirera pas de Sophocle, c'est Euripide qu'il prendra pour modèle.

L'un des objets de notre étude sera de rechercher les causes de cette faveur universelle.

PREMIÈRE PARTIE

L'ESPRIT CRITIQUE CHEZ EURIPIDE

CHAPITRE PREMIER

RAPPORTS D'EURIPIDE AVEC LES PHILOSOPHES ET LES SOPHISTES

I

Les opinions personnelles du poète. — A quels signes on peut les reconnaître.

Une des raisons secondaires du succès d'Euripide auprès de la postérité fut un défaut de son théâtre : cet esprit critique partout répandu, qui n'épargne pas plus les dieux que les hommes, qui s'en prend aux vieilles fables de la mythologie comme aux mœurs contemporaines, qui attaque les idées reçues, les conventions sociales, la tradition sous toutes ses formes. Cet esprit, dont s'accommodera si bien le scepticisme ou le progrès des âges suivants, mérite

d'être mis en lumière; mais il convient de résoudre une question préliminaire.

Euripide, qui, de son métier, est poète et non philosophe, Euripide qui ne parle point en son nom, mais qui fait parler des personnages de théâtre, doit-il être tenu pour responsable des idées que ces personnages expriment? En fait, les contemporains ont été convaincus de la responsabilité du poète, et ils ont poussé quelquefois ce sentiment jusqu'à l'erreur et l'injustice. Un vers de l'*Hippolyte*, qui paraissait porter atteinte à la religion du serment[1], fit accuser Euripide d'impiété[2]. Dans la pièce de *Danaé*, un acteur déclamait ces vers : « O puissance de l'or, charme et délices des mortels! Les hommes n'aiment ni leur mère, ni leurs enfants, ni leur père autant que toi et ceux qui te possèdent. Si Aphrodite a cet éclat dans le regard, quoi d'étonnant qu'elle enflamme d'amour tous les cœurs[3]? » A ces mots, le public tout entier se leva et voulut chasser de la scène l'acteur et la pièce : il fallut qu'Euripide vînt déclarer que le personnage auquel il prêtait ce discours allait être puni[4]. La foule athénienne avait été émue par un bon sentiment — les foules, même quand il entre dans leur composition un certain nombre de malhonnêtes gens, sont souvent morales — mais elle s'était émue à tort et n'avait pas compris; car, dans l'intention du poète, cet éloge de l'or

1. C'est le vers 612 dont nous examinerons la portée à la fin du chapitre II.
2. Aristote, *Rhétorique*, III, 15.
3. Stobée, *Floril.*, 91, 4. Fragm. 324 Nauck[2].
4. Sénèque, *Épîtres*, 115, 15.

poussé jusqu'à l'hyperbole était ironique. Le langage d'Ixion, dans la tragédie de ce nom, aurait soulevé une tempête bien autrement violente, si le poète n'eût sans doute pris ses précautions, en avertissant par avance[1] que le supplice de la roue attendait Ixion au dénouement. Mais les premiers vers de la *Mélanippe philosophe* déchaînèrent un tel tumulte que le poète, à la reprise de la pièce, dut faire amende honorable et les remplacer par d'autres[2]. Ces exemples nous prouvent qu'aux représentations tragiques, le public athénien se scandalisait de toute parole qui paraissait contraire ou à la religion ou à la morale publique, et qu'il était disposé à mettre sur le compte du poète les hardiesses de langage de ses héros.

Nous n'avons pas à partager ces passions. On ne saurait évidemment attribuer à Euripide toutes les opinions, sans distinction, que soutiennent ses personnages, puisque souvent — et qui s'en étonnerait? — ces opinions sont contradictoires. Mais, à travers ces contradictions nécessaires, il est cependant possible de discerner[3] ce qui est la pensée personnelle du poète de ce qui ne l'est point. Si une idée, par exemple, se rencontre plusieurs fois chez lui, développée avec complaisance, et dans des pièces qui appartiennent à des époques différentes, ne faudra-

1. C'est là seulement une hypothèse, mais que justifie peut-être l'habitude euripidéenne des prologues, qui souvent annoncent le dénouement.

2. Plutarque, *Morales*, p. 756 *c*.

3. M. Mahaffy (*Greek Poets*, p. 324) imagine que les acteurs « devaient avoir quelque *signe conventionnel* pour exprimer les pensées du poète, signe qui les rendait claires pour le public, mais qui est perdu pour nous ». Cette supposition est du domaine de la fantaisie.

t-il pas en conclure que cette idée lui est chère? Un autre critérium est ce que nous savons du caractère et de la situation de chacun des personnages dramatiques. Bellérophon pourra blasphémer les dieux sans qu'Euripide soit plus responsable de ses blasphèmes que ne l'était Eschyle des malédictions lancées contre Jupiter par Prométhée; car Bellérophon est, d'après la donnée même de la fable, et comme Prométhée, un impie. Mais que Mélanippe, qui est une femme et une jeune fille, disserte longuement et savamment sur les origines du monde, ce n'est pas elle, sans aucun doute, mais Euripide qui parle. « Il est bien certain, dit Bayle[1], que l'auteur d'une tragédie ne doit point passer pour croire tous les sentiments qu'il étale; mais il y a des affectations qui découvrent ce qu'on doit mettre sur son compte. » Ce sont ces *affectations*, dont quelques-unes ont été signalées dès l'antiquité[2], que nous essaierons de mettre en relief.

II

Les Philosophes. — Critique de la tradition qui fait d'Euripide un disciple d'Anaxagore. — Dans quelle mesure il a pu subir son influence.

L'esprit critique chez Euripide n'est souvent autre chose que l'esprit philosophique, qui se dissimule si

1. *Dictionn.* art. *Euripide.*

2. Lucien (*Jup. trag.*, 41) cite des exemples de passages où Euripide parle pour son compte, καθ'ἑαυτόν, et exprime des opinions personnelles. Denys d'Halicarnasse (*Rhét.*, VIII, 10) distingue, dans la *Mélanippe*, ce qui est le langage du poète de ce qui est celui de la

peu dans son théâtre que certains critiques grecs ont pu dire de lui qu'il était « le philosophe de la scène[1] ». Comment ce philosophe s'est-il formé? De quelles sources dérivent ses idées? A-t-il eu des maîtres, et lesquels? Dans l'antiquité comme chez les modernes, on a poussé cette recherche si loin, avec une intention si arrêtée de découvrir les origines les plus lointaines et les plus diverses de la pensée du poète, que souvent, à ce qu'il semble, les imaginations se sont transformées en vraisemblances et les conjectures en certitudes. Faut-il admettre, par exemple, qu'Euripide ait été à l'école du « physicien » Archélaos[2], quand la chronologie, dont les grammairiens grecs se souciaient beaucoup moins que nous, s'y oppose[3]? Démocrite a-t-il pu, malgré certaines apparences[4], contribuer à la direction de l'esprit d'Euripide, plus âgé que lui de vingt ans? Si Héraclite, avant Euripide, a pleuré sur les misères de la vie humaine; si, avant lui, Xénophane dépréciait les athlètes et exaltait la culture intellectuelle aux dépens de la force physique[5], faut-il conclure de ces

jeune fille. Les scholiastes font plusieurs fois des observations du même genre.

1. Athen., XIII, p. 561 *a*. Vitruv., VIII, 1. Sext. Empir., *adv. Gramm.*, 288, etc.

2. *Vie*, p. 3, l. 17, Schwartz.

3. D'après Zeller, *Philos. des Grecs*, t. II, p. 441, trad. Boutroux, Archélaos paraît avoir été le disciple d'Anaxagore. Il n'a donc pas été le maître d'Euripide, qui a pu seulement le fréquenter.

4. On rapproche le fragment 1047 (Nauck[2]) d'Euripide des paroles attribuées à Démocrite par Stobée (*Flor.* 40, 7).

5. Voir le fragment de l'*Autolycos* sur les athlètes, analogue, comme le remarque Athénée (X, p. 413 *c*) à qui l'on doit ces deux morceaux, au fragment 2 de Xénophane.

rapprochements, en l'absence de tout autre indice, que la philosophie de Xénophane et celle d'Héraclite[1], ont laissé leur empreinte dans l'esprit du poète?

Ce qui paraît moins contestable au premier abord, c'est l'action qu'ont pu exercer sur lui les enseignements d'Anaxagore. La tradition, constante à ce sujet, mais qui ne remonte pas plus haut pour nous que l'époque alexandrine[2], ne se heurte, il faut le reconnaître, à aucune impossibilité chronologique. S'il est vrai qu'Anaxagore ait passé trente années de sa vie à Athènes[3], comme il a quitté cette ville au début de la guerre du Péloponèse, il a dû y arriver vers l'an 460[4], à un moment où Euripide avait une vingtaine d'années, où par conséquent pouvaient s'établir entre le philosophe et lui ces rapports de maître à disciple que plusieurs écrivains anciens, après Alexandre l'Étolien, ont signalés[5].

Entre ces deux hommes, nous dit-on, il y avait une certaine affinité de nature et de caractère, que rendit plus étroite avec le temps la communauté de pensées

1. Le rapprochement entre la sentence célèbre d'Euripide : « Qui sait si ce qu'on appelle la vie n'est pas la mort et si la mort n'est pas la vie? » et le fragment (60) d'Héraclite : « Notre vie est la mort des dieux et notre mort leur vie » est trop isolé pour être vraiment concluant.

2. On la rencontre pour la première fois chez Alexandre l'Étolien A. Gell., XV, 20, 8), un des poètes de la Pléiade tragique, un contemporain de Ptolémée II.

3. Diog. Laërte, II, 3, 7, Cobet.

4. E. Zeller, *ouv. cit.*, II, p. 382, a réfuté dans une longue note et par des raisons dont l'ensemble est convaincant, l'opinion qui fait naître Anaxagore vers 534 et le fait mourir en 462.

5. Cicér. *Tusc.*, IV, 14. Vitruv. *Præf.*, VIII. Γένος Εὐριπ., p. 1, l. 10 et 3, l. 17. Suidas, Εὐριπίδης, etc.

et d'études. Tous deux étaient graves et d'humeur triste[1]. Mais Aristote a observé qu'en Grèce les hommes éminents dans la philosophie, la politique, la poésie ou les arts, ont été des mélancoliques[2]. Est-il donc prouvé qu'Euripide ait dû sa mélancolie à Anaxagore plutôt qu'à son génie propre? On veut aussi que l'attachement mêlé d'admiration, que le philosophe aurait inspiré à son disciple, ait laissé dans les œuvres du poète des traces qu'on est très ingénieux à y découvrir. Euripide a vanté une fois le bonheur du sage, de l'homme qui, tout entier à la science, « ne médite aucune injustice contre ses concitoyens; qui, tandis qu'il contemple l'ordre inaltérable de la nature immortelle, son origine et ses éléments, n'est envahi par aucune pensée d'actions honteuses[3] ». L'allusion à Anaxagore et à son système sur la formation du monde n'est pas impossible; elle n'est point évidente. Il est plutôt permis de penser qu'Euripide, songeant au temps troublé où il vivait et faisant un retour sur lui-même, a voulu opposer la vie contemplative de l'homme d'étude à la vie active de l'homme politique, la sérénité de l'un et ses vertus aux agitations et aux misères morales de l'autre. De même, quand il dit : « Le sage demeurât-il aux extrémités du monde et ne l'eussé-je jamais vu, est pour moi un ami[4] », c'est du sage idéal

1. Alex. Ætol., *loc. cit.* Élien, *Hist. Var.*, VIII, 13.
2. *Probl.*, XXXI. Cf. Cicér., *Tusc.*, I, 33.
3. *Fragm.* 910 (Clem. Alex., *Strom*,, IV, p. 634. Thémist., p. 307 *d*). Cet éloge du sage a été rapproché du portrait du philosophe tel que le peint Socrate dans le *Théætète*, p. 173 *d*.
4. *Fragm.* 902, où Nauck adopte maintenant la leçon τὸν ἐσθλὸν ἄνδρα,

qu'il entend parler; ce qu'il veut exprimer, c'est l'idée générale de la prééminence de la science et de l'attachement qu'il a pour elle. Faut-il voir enfin une allusion à Anaxagore dans les paroles de Mélanippe, qui, avant d'exposer l'origine des choses, avertit que « ce discours n'est pas d'elle, mais qu'elle le tient de sa mère[1] »? La mère de Mélanippe est en effet la fille du centaure Chiron, sorte de philosophe des temps légendaires, dont la sagesse, chez les Grecs, était proverbiale. Quand Mélanippe prévient le public qu'elle va parler d'après sa mère, autrement d'après le centaure son aïeul, c'est, de la part du poète, une précaution, aussi ingénieuse qu'insuffisante, pour faire excuser la longue tirade philosophique qu'il met dans la bouche de la jeune fille. Il n'y a point de raison sérieuse de croire que le mot de « mère » n'est ici qu'une figure destinée à rappeler le souvenir d'un maître tendrement aimé[2].

On croit découvrir ailleurs des preuves plus sûres de rapports étroits entre Euripide et Anaxagore. Le chef du chœur de la tragédie d'*Alceste*, cherche à consoler Admète de la perte de son épouse en lui disant que, dans sa propre famille, il a vu un jeune homme, un fils unique, arraché par la mort à son

au lieu de σοφὸν γὰρ ἄνδρα. Le sage dont il est question dans un fragment (964, Nauck[2]. Plut. *Consol. à Apollon.*, p. 112 *d*), ne désigne pas non plus nécessairement Anaxagore.

1. *Fragm.* 484.

2. Cette interprétation remonte à Denys d'Halicarnasse (*Rhét.*, VIII, 10). Si elle était exacte, comment expliquer qu'Euripide fasse exposer précisément à Mélanippe une doctrine qui, comme nous le verrons plus loin, est autre que celle d'Anaxagore?

vieux père, qui cependant supporta courageusement ce malheur[1]. Ce père si vaillant contre la douleur ne serait autre qu'Anaxagore, qui, à la nouvelle de la mort de son fils, aurait répondu héroïquement : « Je savais que j'avais engendré un être mortel[2]. Mais Anaxagore a-t-il réellement tenu ce propos? Le doute est permis, puisqu'une réponse analogue est attribuée, avant lui, à Solon, après lui, à Xénophon[3]. Ce mot stoïque ne doit-il pas être mis au nombre de ces sentences célèbres, de ces apophthegmes qui, pour avoir été longtemps en circulation, étaient devenus anonymes, bien que les compilateurs grecs eussent la prétention d'en connaître la source? Rien ne démontre que ce soit à Anaxagore qu'il faille en faire honneur. En revanche, nous conviendrons volontiers qu'un autre passage d'Euripide peut faire penser au philosophe : c'est celui où le poète, par l'organe de Médée, insiste sur les dangers que la science fait courir à ses adeptes. « Gardez-vous, dit-il, de donner à vos enfants une instruction trop profonde: on les accusera d'être des désœuvrés; ils seront suspects. Si vous apportez au vulgaire une sagesse nouvelle, on vous considérera comme un homme inutile; étant supérieur aux autres, vous deviendrez gênant[4]. » Rien n'empêche de reconnaître dans ce philosophe gênant Anaxagore, qui, à l'époque où fut jouée la *Médée*, en 431, venait d'être forcé de s'exiler, ou qui tout au

1. V. 904 et suiv.
2. Chrysipp. ap. Galen. *De Plat. et Hippocr. Dogm.*, IV, 7. Cicer., *Tusc.*, III, 14, 29.
3. Plut. *Mor.*, p. 119 *a*. Diog. L., II, 3, 13.
4. *Médée*, v. 294-301.

moins était déjà sous le coup des accusations qui entraînèrent son exil[1].

Ce rapprochement, s'il est exact, témoigne de certaines relations d'amitié entre Anaxagore et Euripide; il ne prouve point que la philosophie d'Euripide ait été celle d'Anaxagore. C'est dans l'œuvre même du poète qu'il faut étudier cette question, qui n'est pas nouvelle, qui a été traitée jadis, avec de grands développements, par Walckenaër[2], mais qu'il est permis de reprendre brièvement après lui, en y appliquant une critique plus rigoureuse et en profitant des progrès que, depuis le savant hollandais, a fait l'interprétation du texte d'Euripide.

Dans un fragment d'une tragédie perdue s'exprime cette idée qu'on ne saurait avoir trop de mépris pour les hommes qui s'occupent des phénomènes célestes, pour ces *météorologues* « dont la langue audacieuse se répand en vaines conjectures et en tortueux mensonges » au sujet des mystères de la nature[3]. Bien que le mot μετεωρολόγος apparaisse pour la première fois chez Platon, il n'y a pas lieu de suspecter l'attribution que fait de ces vers à Euripide Clément d'Alexandrie, qui nous les a conservés; mais, si l'on prenait ce texte à la lettre, quelle condamnation d'Anaxagore et d'Euripide lui-même! En vain Walcke-

1. Il est impossible de préciser le moment où Anaxagore dut quitter Athènes. Diodore, XII, 39, 2, place avant le début de la guerre du Péloponèse les accusations d'impiété dirigées contre lui, accusations où Périclès était impliqué.

2. *Diatribe in Eurip. perdit. dram. reliq.*, cap. IV-V (*in Euripidis Anaxagorea quædam*, p. 25, 44). La *Diatribe* se trouve à la suite de l'édition de l'*Hippolyte*.

3. *Fragm.* 913 (Clem. Alex., *Strom.*, V, p. 732).

naër prétend-il que cette attaque est exclusivement dirigée contre les anciens Ioniens, qui cherchaient dans la matière seule l'origine des choses, tandis qu'Anaxagore sépara de la matière et mit au-dessus d'elle l'Intelligence[1]. Une telle distinction eût été, à ce qu'il semble, insaisissable pour le public athénien. Si Euripide a voulu faire une allusion, cette allusion ne peut évidemment se rapporter qu'aux savants ses contemporains et non à ceux de l'âge précédent. N'est-il pas plus simple de remarquer que les idées qu'on rencontre chez Euripide ne peuvent être considérées toutes comme étant l'expression de sa pensée propre? Les vers dont nous venons de donner le sens sont des vers lyriques, qui pouvaient être placés dans la bouche du chœur. Or, le chœur, chez Euripide comme chez les autres tragiques, exprime souvent les lieux communs de la sagesse vulgaire et l'opinion de la foule. Puisque la foule tenait alors en suspicion les savants adonnés à l'étude des phénomènes célestes, quoi d'étonnant que le poète ait prêté au chœur ce sentiment? Il n'en est pas moins vrai qu'Euripide doit être rangé lui-même dans cette famille suspecte des météorologues ; car il avait sur le monde et sur la nature des opinions qu'il a plus d'une fois professées dans ses drames. Ces opinions sont-elles conformes à ce que nous savons des doctrines d'Anaxagore?

Quelques écrivains anciens remarquent que le poète et le philosophe expliquaient de la même façon

1. *Diatribe*, p. 27.

l'inondation du Nil, dont ils attribuaient tous deux la cause à la fonte des neiges de l'Éthiopie[1]. Mais cette explication est plus ancienne qu'Anaxagore lui-même, puisqu'on la rencontre déjà chez Eschyle[2]. Ce rapprochement est donc sans valeur. D'autres ont plus d'importance. Il est constant qu'Anaxagore avait des idées arrêtées sur la nature des corps célestes. Il enseigna à Athènes, pour son malheur, que le soleil est une énorme pierre, et une pierre incandescente, λίθος διάπυρος[3]. Or, on croit reconnaître cette même doctrine dans un passage de l'*Oreste* d'Euripide : c'est la monodie où Électre s'écrie qu'elle voudrait faire entendre ses plaintes et ses cris de douleur à Tantale père de sa race, qu'elle voudrait s'élancer jusqu'à lui, c'est-à-dire « jusqu'à cette pierre qui est suspendue dans l'air entre le ciel et la terre, jusqu'à cette masse attachée à l'Olympe par des chaînes d'or et qu'emportent les tourbillons[4] ». Il s'agit évidemment ici du supplice légendaire de Tantale ; non de celui qui est décrit au XIe chant de l'*Odyssée* et dont la scène est aux enfers, mais de celui qu'indique déjà Pindare[5], dont le théâtre est entre ciel et terre, où le grand criminel châtié par les dieux est emporté dans

1. Diod., I, 38, 4. Schol. Apoll. Rhod., IV, 269. Cf. Eurip., *Hél.* 1-3 et un fragment de l'*Archélaos* (228, Nauck[2]).

2. Esch. fr. 300, Nauck (139, Ahrens). Il paraît difficile qu'Eschyle, plus âgé qu'Anaxagore d'une trentaine d'années, et qui se retira définitivement en Sicile peu de temps après l'époque probable de l'arrivée de celui-ci à Athènes, ait tenu de lui cette opinion. Hérodote, II, 22, en combattant cette explication, ne dit point qu'Anaxagore en fût l'auteur.

3. Xénoph. *Mém.*, IV, 7, 6. Plat. *Apol.*, p. 26 *d*. Cf. Schaubach, *Anaxag. Fragm.*, p. 139.

4. *Oreste*, v. 982 et suiv.

5. *Olymp.*, I, v. 57, 59; *Isthm.*, VII, 9, 10. Cf. Eurip. *Oreste*, 6-7.

les airs, ayant au-dessus de la tête une roche énorme dont il tremble sans cesse d'être écrasé. Cette explication simple n'a cependant satisfait ni le scholiaste de Pindare, ni celui d'Euripide, ni quelques critiques modernes qui ont trop écouté les scholiastes. Partis de cette idée traditionnelle qu'Euripide a été le disciple d'Anaxagore, les commentateurs ont gratuitement prêté au poète une interprétation naturaliste de la légende; ils ont imaginé que, par la pierre de Tantale, l'auteur d'*Oreste* a voulu désigner le soleil[1]. Mais combien de raisons s'opposent à ce que telle ait été la pensée d'Euripide! Comment admettre que, pour lui, le soleil fût attaché par de longues chaînes à l'Olympe? Et comment le soleil, qui, chaque jour, parcourt régulièrement sa carrière, pouvait-il être conçu comme étant à la merci du vent et des tourbillons? Car c'est bien des tourbillons de vent qu'il s'agit, et non, comme le veut Paley[2], du mouvement de rotation du système céleste. Enfin et surtout, ni chez Pindare, ni chez Euripide, la pierre de Tantale n'est une pierre incandescente, ce qui serait essentiel pour qu'on y reconnût le soleil d'Anaxagore. La pierre solaire du philosophe et la pierre de Tantale décrite par le poète n'ont donc rien de commun, pas même le nom[3].

Suivant d'autres témoignages, Euripide avait qualifié le soleil de « masse dorée » (χρυσέα βῶλος), ce qui

1. Schol. Pind., *l. cit.* Schol. Eurip., *Oreste*, 982.
2. Page XIX de la préface de son édition d'Euripide.
3. La première est désignée par le mot λίθος, la seconde par le mot βῶλος.

rappellerait, quoique d'un peu loin, la pierre de feu d'Anaxagore. A en croire même Diogène Laërte, l'expression se trouvait dans le *Phaéthon*[1]. Nous ne saurions assurément convaincre Diogène d'erreur flagrante, puisque du *Phaéthon* il ne nous reste que des fragments. Remarquons cependant combien la périphrase attribuée à Euripide est en désaccord avec la donnée même d'une tragédie où le soleil n'était point une masse de pierre ou de feu, où il était un personnage dramatique, un dieu vivant. Diogène, qui se trompe souvent, qui cite, par exemple, comme appartenant à la tragédie d'*Augè* un vers qui se lit dans l'*Électre*[2], a pu faire erreur ici encore. Sans doute les scholiastes qui, moins bien renseignés ou plus circonspects que Diogène, ne parlent point du *Phaéthon*, prêtent aussi à Euripide les mots χρυσέα βῶλος comme désignation du soleil[3]. Mais on ne saurait rien fonder sur des témoignages qui se composent de deux mots seulement, peut-être altérés. L'expression fût-elle d'Euripide, il y aurait encore, entre « la masse dorée » et « la pierre incandescente » du soleil, toute la différence qui sépare un terme poétique d'un terme scientifique.

Voici des textes moins controversés, où l'on est assuré de trouver la pensée même du poète.

1. Diog. L., II, 3. 10. D'anciens éditeurs (cf. Walckenaër, *Diatribe*, p. 31) ont cru retrouver l'expression dans les vers du *Phaéthon* cités par Strabon, I, p. 33; mais il leur a fallu corriger le texte, qui donne χρυσέᾳ βάλλει φλογί en χρυσέᾳ βώλῳ φλέγει. Rien n'autorise cette correction, que Nauck, fr. 771, n'a pas adoptée.

2. Diog. L., II, 5, 33. C'est le vers 379 de l'*Électre*.

3. Schol. Eurip. *Hippol.*, 601. Schol. Apoll. Rhod., I, 498.

Deux fragments de tragédies perdues, *Chrysippos* et *Mélanippe la Philosophe*, nous apprennent qu'Euripide avait une opinion sur ce qui avait fait jusqu'alors le principal objet des spéculations philosophiques, sur l'origine du monde et la formation des choses. Dans le *Chrysippos*, il place au commencement de tout deux éléments : la Terre et l'Éther. Cet Éther, dont Aristophane s'est tant moqué[1], a engendré, disait le poète, les hommes et les dieux; la Terre, fécondée par l'humidité de l'Éther, a enfanté les hommes, les animaux et leur nourriture[2]. Ces idées se complètent pour nous dans la *Mélanippe :* « A l'origine, disait la jeune fille philosophe, le Ciel et la Terre ne faisaient qu'un ; quand ils furent distincts l'un de l'autre, ils enfantèrent et mirent au jour la végétation, les oiseaux qui volent dans l'air, les animaux que nourrissent et la terre et la mer, enfin la race humaine[3]. » Cette genèse est-elle exactement celle d'Anaxagore? La cosmogonie d'Euripide ne diffère-t-elle pas, au contraire, de ce qu'enseignait à ce sujet le philosophe ionien? Sans doute, pour Euripide comme pour Anaxagore, tout était confondu à l'origine; mais, tandis que le premier n'admet que deux éléments primordiaux, d'étendue énorme, le second veut que les éléments aient été infinis en nombre et en peti-

1. Nous verrons plus loin, au chapitre II, ce qu'Euripide entend par l'Éther.

2. *Chrysippos*, fr. 839, Nauck. Il était également question de ces deux éléments primordiaux dans l'*Antiope* (Probus ad Virg. Eclog., VI, 31, p. 21 : « Euripides... *terram et aerem* inducit principia rerum esse in *Antiopa* »).

3. *Fragm.* 484 (Denys d'Halic., *Rhét.*, IX, 11; Diod., I, 7, 7).

tesse[1]. Chez Euripide, la terre et le ciel se séparent à un moment indéterminé, on ne sait comment; chez Anaxagore, la séparation des éléments s'opère par l'intervention du Νοῦς, qui organise le monde et lui imprime le mouvement.

S'il est une doctrine qui soit propre à Anaxagore, c'est bien celle du *Nous*, et elle présente un tel caractère d'originalité que, si Euripide eût été le fidèle disciple d'Anaxagore que nous représente la tradition, il n'eût pas manqué d'être séduit par cette haute conception et qu'on devrait en trouver chez lui l'écho. Or, dans ce qui nous reste d'Euripide, il n'y a que deux passages où le mot Νοῦς soit employé philosophiquement. Dans l'un, il s'agit de l'intelligence considérée comme un élément divin de l'être humain[2]. L'autre est un passage des *Troyennes* où Hécube, ne sachant comment nommer la puissance mystérieuse qui mène les choses humaines, se demande s'il faut l'appeler Jupiter et s'il faut voir en lui la force de la nécessité qui règne dans la nature, ou la force de l'intelligence qui est l'attribut de l'homme[3]. L'identité de Jupiter et de l'intelligence n'est donc ici qu'une hypothèse proposée avec d'autres. L'esprit du poète, ce que nous ignorons, inclinât-il de ce côté, nous serions encore loin de la théorie du Νοῦς, lequel n'a point été confondu par Anaxagore avec le maître des dieux. On peut donc dire que, chez Euripide, il n'y a pas de traces de cette théorie qui, dans le système

1. Aristote, *Métaph.*, I, 3.
2. Schol. Pind., *Nem.* 6, 7. Cf. Cicér., *Tusc.*, I, 26, 65.
3. Vers 884 et suiv.

d'Anaxagore, est capitale. Si quelqu'un à cette époque a exprimé la pure doctrine du philosophe ionien, ce n'est pas Euripide, c'est Critias, dans les beaux vers du *Pirithoos*[1] qui sont un hymne en l'honneur du *Nous*, « cet être qui existe par lui-même, qui, dans le mouvement circulaire de l'éther, a combiné la nature de tous les êtres; lui qu'enveloppent la lumière et la sombre nuit éclairée par les étoiles, autour duquel accomplit son éternelle révolution l'innombrable chœur des astres[2]. »

Rien de pareil chez Euripide. Mais, sur d'autres points moins importants, il semble reproduire exactement la pensée d'Anaxagore : c'est quand il dit que rien ne meurt, que les éléments des corps ne périssent pas, qu'ils se dissolvent seulement et se transforment[3]; c'est encore quand il fait soutenir à Mélanippe que, dans la nature, il n'y a point de prodige[4]. Si donc Euripide n'a pas adopté la doctrine entière d'Anaxagore, s'il s'en est quelquefois séparé ouverte-

1. Le *Pirithoos* est, il est vrai, souvent cité comme étant d'Euripide; mais, dès l'antiquité, on ne savait s'il fallait l'attribuer à Euripide ou à Critias (Athen., XI, p. 496 *b*). On le rangeait même formellement, avec le *Tennès* et le *Rhadamanthe*, parmi les drames apocryphes (*Vie*, Schwartz, p. 3, l. 2). Les fragments qui nous en restent justifient ces soupçons. Des raisons de langue et de métrique paraissent s'opposer à ce que ces fragments soient attribués à Euripide. Voir Wilamowitz-Mœllendorff, *Analecta Euripidea*, p. 162. Bergk, *Griech. Liter.*, III, p. 612, suppose que le *Pirithoos* était de Critias, mais qu'il a été représenté sous le nom d'Euripide.

2. Fragm. 593 (Clem. Alex., *Strom.*, V, p. 603).

3. Fragment cité du *Chrysippos*, v. 12-14. Euripide emploie, comme Anaxagore, le verbe διακρίνεσθαι pour désigner le mouvement de séparation des molécules des corps.

4. Denys d'Halic., *Rhét.*, IX, 11. Cf. Plutarque, *Vie de Périclès*, VI, 2-3.

ment, on n'en doit pas moins reconnaître qu'il s'est inspiré de lui et de son esprit. Cette influence générale exercée sur le poète par le philosophe peut expliquer l'assertion trop absolue des critiques grecs[1] qu'Euripide est de l'école d'Anaxagore. Si Euripide fut un disciple, ce fut un disciple indépendant, qui ne s'asservit jamais à l'enseignement du maître, et qui apprit surtout de lui à fixer sur la nature et sur les hommes un regard libre et pénétrant.

III

Relations probables d'Euripide avec Socrate. — Il n'est point cependant un socratique.

Euripide fréquenta peut-être également Socrate. Entre le novateur du théâtre et celui de la philosophie, il y avait une sorte de parenté intellectuelle dont les Grecs furent si frappés qu'ils cherchèrent à en donner des preuves. Élien raconte que Socrate, qui allait rarement au théâtre, ne manquait pas de s'y rendre, fallût-il descendre jusqu'au Pirée, quand

1. Wilamowitz-Mœllendorff est le premier, à notre connaissance, qui ait mis en doute cette tradition, dans ses *Analecta Euripidea* (p. 163-165) publiés en 1875. Bergk (*Griech. Literat.*, III, 469-470) s'est montré aussi sceptique que lui, mais sans donner toutes les raisons de ses doutes. — Nous avons modifié, après réflexion, les conclusions, peut-être excessives, d'un travail sur *Euripide et Anaxagore* (*Revue des études grecques*, t. II, p. 234 et suiv.), dont les pages qui précèdent ne sont, à part quelques corrections de détail, que la reproduction.

Euripide faisait jouer une pièce nouvelle, tant il prenait de plaisir à sa « sagesse » — entendez son esprit philosophique — et au mérite de sa poésie[1]. Les comiques contemporains ont transformé ces rapports en une liaison étroite : ils prétendaient même que Socrate collaborait aux pièces d'Euripide. « C'est lui, disait un personnage des *Nuées*[2], qui compose pour Euripide ces tragédies bavardes, ces tragédies de sophistes. » Dans une comédie de Callias, un personnage d'Euripide assurait qu'il avait le droit d'être fier, ayant Socrate pour auteur[3]. Télécleidès, faisant un jeu de mots sur les *Phrygiens* du poète, disait : « Voici Mnésilochos qui *cuisine* (φρύγει) un drame nouveau d'Euripide, et Socrate met le fagot sous la marmite[4]. » Mais que signifient ces témoignages, sinon qu'aux yeux des poètes comiques Euripide et Socrate ont le même esprit? En cela sans doute ils ne se trompaient pas entièrement, mais ils exagéraient l'affinité de ces deux hommes, puisqu'en philosophie Euripide avait du goût pour les recherches physiques, dont ne voulait pas Socrate, et qu'en religion il ébranlait la foi populaire, que celui-ci respectait. L'influence du phi-

1. *Var. Hist.*, II, 13.

2. Dans la première édition. Aristoph. ap. Diog. Laert. II, 18 (cap. 5, 2). Le passage, d'ailleurs, n'est pas de Diogène, mais d'un interpolateur évidemment maladroit.

3. Diog. L. *l. cit.*

4. *Vie*, p. 1, l. 12. Diog., *l. cit.*, qui, au lieu de Télécleidès, cite, par erreur, Mnésimachos, poète de la comédie moyenne. Dans le même texte, un peu plus loin, l'expression Εὐριπίδας σωκρατογόμφους a paru suspecte à Bergk (*Vit. Eurip.* n. 15), qui veut qu'on lise, en un seul mot composé, Εὐριπιδοσωκρατοκόμπους, « des gens qui ont l'orgueil philosophique d'Euripide et de Socrate ».

losophe sur le poète tragique n'est d'ailleurs rien moins qu'établie. Les textes qui nous montrent Euripide quittant l'école d'Anaxagore pour suivre l'enseignement de Socrate[1] sont démentis par la chronologie. Un poète d'un esprit si curieux, si ouvert à toutes les nouveautés, a dû, il est vrai, être attiré par cet enseignement original; il a dû s'approcher de Socrate, l'écouter, et le faire causer. Mais à quel moment? Au moment où celui-ci commençait à être connu sur l'agora et dans les rues d'Athènes, vers les premières années de la guerre du Péloponèse. Euripide, arrivé au milieu de sa carrière dramatique, avait alors plus de cinquante ans. Les conversations de Socrate modifièrent-elles sa façon de considérer la vie humaine et ses idées morales? L'esprit socratique, à partir de cette date, respire-t-il dans quelques passages de ses tragédies?

Cet esprit, quoi qu'on en ait dit[2], n'a laissé de lui-même que des traces bien légères. Euripide, à diverses reprises, distingue et oppose deux sortes d'amours : l'amour sensuel, celui de Vénus, qui trouble l'homme jusqu'à la folie ; l'amour inspiré par les nobles âmes, qui le mène au bien[3]. « Éros, dit-il encore, est l'auxiliaire de toutes les vertus, le grand maître de la sagesse[4]. » N'est-ce point là déjà l'« Éros philosophe »

1. Denys d'Halic., *Rhét.*, IX, 11. Cf. VIII, 10. A. Gell., XX, 20.

2. La thèse de M. G. Feugère, *de Socraticæ doctrinæ vestigiis apud Euripidem* (1874), ne nous paraît pas démontrer ce qu'elle veut prouver. Elle renferme, avec des vues ingénieuses, des rapprochements forcés et inexacts.

3. Fragm. 342 et 671, Nauck.

4. *Médée*, 842. Fragm. 889.

du *Banquet* de Platon[1] ? Or, comme la théorie platonicienne de l'amour a sa source dans l'enseignement socratique, on soutiendra, si l'on veut, qu'Euripide s'est fait, en cela, l'écho des entretiens de Socrate. On ne saurait d'ailleurs rien affirmer, puisque les textes que nous venons de rappeler, appartenant à la *Médée* et au *Dictys*, remontent à une date[2] où, vraisemblablement, Socrate était encore sans influence, et qu'Euripide, qui, par génie et par étude, connaissait si bien l'âme humaine, avait pu arriver de lui-même et sans l'inspiration d'autrui à cette distinction des deux amours[3].

Une chose moins douteuse, c'est que certaines maximes d'Euripide sont en contradiction absolue avec les idées les plus essentielles de Socrate. Le philosophe, dit-on, assistait un jour à la représentation d'*Électre* : quand il entendit Oreste soutenir qu'aucun signe certain ne permet de reconnaître l'homme de cœur et que « le plus sage est d'abandonner au hasard les jugements sur la vertu », il se leva de sa place et sortit du théâtre[4]. Cette désapprobation publique, éclatante, infligée à Euripide par Socrate, peut n'être qu'un conte inventé à plaisir : ce conte n'en témoigne pas moins qu'Euripide ne passait pas toujours aux yeux des Grecs pour un prédicateur

1. P. 204 *b*.

2. Ces deux pièces ont été jouées en 431.

3. Faut-il voir une imitation du procédé de l'ironie socratique dans le dialogue de l'*Hippolyte* où le serviteur (v. 88-101), voulant décider son maître à honorer Cypris, cherche à l'y amener par une série de questions qu'il lui pose et auxquelles celui-ci répond en donnant son assentiment?

4. Diog. Laërte, II, 33.

de la morale socratique. Ceux qui seraient tentés de le représenter comme tel ne l'auraient pas bien lu. Pour choisir un exemple saillant, le grand principe de Socrate que la moralité est inséparable de la science, se retrouve-t-il quelque part dans l'œuvre du poète? Les passages que l'on a essayé d'interpréter dans ce sens, ne nous paraissent pas exprimer ce qu'on veut leur faire dire. Dans l'un, celui d'*Hécube*[1], l'effet de l'éducation, non de la science, sur la vertu n'est admis que dans une mesure restreinte, à côté de l'effet non moins puissant de l'hérédité[2]. Dans le passage des *Suppliantes*[3], le poète reconnaît l'influence de l'éducation sur le sentiment de l'honneur militaire et sur la formation du courage viril. Mais il est évident que ce genre d'éducation se fait avant tout par l'exemple, qu'il ne constitue point une science comme l'entend Socrate. Au contraire, les textes d'Euripide qui contredisent le principe socratique abondent: Phèdre n'est pas seule à déclarer que l'homme connaît le bien, sans avoir la force de l'accomplir[4]; d'autres personnages tiennent exactement le même langage. Le poète revient plusieurs fois sur cette idée que la nature, c'est-à-dire l'instinct ou la passion, est une force supérieure qui fait violence à la raison, et contre laquelle l'éducation reste impuissante[5]. Celle-

1. Vers 595 et suiv.

2. Voir le vers 599 : ἆρ' οἱ τεκόντες διαφέρουσιν ἢ τροφαί; Dans *Iphig. à Aulis*, 560 sq., l'influence de l'éducation sur la vertu est affirmée plus nettement.

3. Vers 915-918.

4. *Hippol.* 376 et suiv.

5. *Médée*, 1078. *Électre*, 367. *Antiope*, fr. 220, Nauck². *Œno-*

ci, dit-il, ne saurait réussir ni à corriger les effets funestes de l'hérédité, ni à opérer la métamorphose du mal en bien[1]. Est-ce donc là le langage d'un disciple de Socrate? Les critiques grecs, égarés par les plaisanteries des comiques, se sont trompés en nous représentant Euripide comme nourri à l'école de la morale socratique. Mais il est permis de supposer, malgré le silence de Xénophon et de Platon sur ce point, une liaison entre ces deux hommes qui, à des degrés divers et par des moyens différents, firent révolution dans les idées de leur temps.

IV

Rapports d'Euripide avec Protagoras. — Traces, dans son théâtre, de l'esprit sophistique.

Ami de Socrate, Euripide aurait été en même temps ami des sophistes, dont la tradition veut même qu'il ait été l'élève[2]. Mais la tradition tient peu de compte des temps. Ce n'est point Gorgias qui a droit à être appelé le maître d'Euripide, puisqu'il vint à Athènes pour la première fois en 427, alors que celui-ci avait, depuis de longues années, passé l'âge de l'école. Le même titre ne peut être donné non plus à Prodicos de Céos, plus jeune que le poète d'environ vingt ans[3].

maos, fr. 572, 4-5. *Chrysippos*, fr. 840 et 841. *Phœnix*, fr. 810. *Fragm. incert.* 912; 1050, Nauck[1].

1. Fragm. 1053, Nauck[1] (Stob., *Floril.*, 90, 3).

2. *Vie*, p. 1, l. 10, Schwartz.

3. Zeller (*Philosophie des Grecs*, trad. Boutroux, II, p. 469, n. 3) place approximativement sa naissance entre 460 et 465 av. J.-C. — Bergk

Protagoras seul, né comme Euripide vers 480[1], a pu non pas être, à proprement parler, son maître, mais exercer quelque action sur son esprit. Dès le premier séjour que Protagoras fit à Athènes[2], Euripide a pu, sinon lui apporter son argent, comme le faisaient les hommes plus jeunes, du moins venir l'écouter et nouer avec lui des relations qui devaient être durables. On raconte que Protagoras lut chez Euripide ce traité *des Dieux* qui le força à fuir d'Athènes[3], et que, quand il mourut, victime d'un naufrage, Euripide, dans son *Ixion*, fit allusion à cette fin malheureuse[4]. Le poète, on ne peut le nier, a connu le sophiste : il lui a emprunté quelques-unes de ses maximes, qui devaient, au théâtre, révolter la conscience publique. La réflexion d'un personnage d'*Æolos*, « qu'aucun usage n'est honteux, s'il ne paraît tel à ceux qui le pratiquent »[5], est la conséquence immédiate du principe de Protagoras : « L'homme est la mesure de toute chose. » De ce

(*Griech. Literat.*, III, p. 473) trouve dans certains textes d'Euripide (*Suppl.* 196, 1109), où s'expriment des idées pessimistes sur la vie humaine, l'influence de Prodicos, pessimiste lui aussi, comme on le voit par son discours sur la mort, cité dans l'*Axiochos*, p. 366 *c*-369 *c*. Mais ces analogies ne prouvent rien. Est-il donc nécessaire, pour être frappé des maux de l'existence, d'avoir été à l'école d'un philosophe?

1. Voir Zeller, trad. II, p. 462.

2. Plat., *Protag.*, 310 *e*.

3. Diog. L. IX, 54 (cap. 8, 5). La tradition à ce sujet n'était pas bien établie, puisque, suivant d'autres, Protagoras avait lu son ouvrage chez Mégaclidès, ou au Lycée.

4. Philoch. ap. Diog. L., IX, 55.

5. Fragm. 19, Nauck. Ce vers, parodié par Aristophane (*Gren.*, 1475), a été souvent reproché à Euripide. Plut. *Mor.*, p. 33 *c*. Stob. *Floril.*, V, 82. Athen. XIII, p. 582 *d*.

principe découle encore cette déclaration d'Étéocle, dans les *Phéniciennes*, que les hommes attachent aux mêmes mots des idées différentes, qu'ils ne s'entendent pas sur ce qu'ils appellent le beau et le bien[1]. A l'exemple enfin de Protagoras, un autre personnage affirmait que « l'homme habile dans l'art de la parole sait tirer de toute chose matière à deux discours contradictoires »[2].

Euripide n'est point cependant un admirateur zélé de la rhétorique des sophistes. Une seule fois, il semble la recommander. « Nous nous donnons beaucoup de peine, dit Hécube, pour rechercher les autres connaissances; et la persuasion, qui est la vraie reine du monde, nous ne travaillons pas à en acquérir les secrets, et nous ne payons pas de maîtres pour apprendre à persuader et à obtenir ce que nous voulons[3]! » Cette sorte de réclame en faveur des nouveaux maîtres de la jeunesse ne doit pas être prise trop au sérieux. Si l'on prétendait y trouver l'expression sincère de la pensée du poète, on risquerait de se tromper; car il est facile de le mettre, sur ce point, en contradiction avec lui-même, et dans la même pièce. C'est dans l'*Hécube* en effet que nous lisons : « Quand un homme a fait le mal, ses discours devraient être faibles et ne jamais réussir à rendre l'injustice éloquente. Ils sont bien habiles assuré-

1. *Phéniciennes*, 499 et suiv. Remarquons d'ailleurs que le poète ne prend pas cette réflexion à son compte : il la place dans la bouche d'Étéocle, qui plaide une mauvaise cause, et il fait ensuite condamner Étéocle par le chœur et par Polynice.

2. *Antiope*, fr. 189. Cf. Diog. L., IX, 51.

3. *Hécube*, 814.

ment ceux qui possèdent les recettes de cet art, mais leur habileté ne saurait se soutenir jusqu'au bout [1]. » Comme Socrate, Euripide déplore ailleurs les funestes effets de la vaine rhétorique, des « trop beaux discours », qui ne visent qu'à flatter les oreilles, sans souci de la vérité et du bien [2]. Il veut que l'éloquence soit honnête, qu'elle ne serve jamais à embellir des actions honteuses [3]. Eschyle avait dit avant lui [4] que le langage de la vérité est simple. Il ajoute que « les choses justes n'ont pas besoin d'interprétations subtiles et qu'elles portent leur force avec elles, tandis que la cause injuste (ἄδικος λόγος), malade en elle-même, a besoin des remèdes de l'art » [5]. Cet art qui s'emploie à triompher du vrai, lui paraît méprisable. Les belles théories des sophistes, avec leurs moyens infaillibles d'assurer à l'ἥττων λόγος la victoire sur le κρείττων, ne l'ont donc point séduit, et il insinue à son public que nul ne doit s'y laisser prendre.

La contagion de cette rhétorique dont il n'est pas dupe l'a cependant gagné à son insu. Soit qu'il ait réellement trop fréquenté les sophistes, soit qu'il y eût entre son esprit et celui des meilleurs d'entre eux de naturelles affinités, on rencontre chez lui, à partir surtout des premières années de la guerre du Péloponèse, des procédés oratoires qui rappellent l'art des Gorgias et des Protagoras. Je ne veux point parler de

1. *Hécube*, 1187.
2. *Hippol.*, 486. *Méd.* 580. *Antiope*, fragm. 206. Cf. *Hippol.*, καλυπτ., fragm. 439.
3. *Bacch.*, 266; *Phéniciennes*, 526.
4. Fragm. 176, Nauck².
5. *Phén.*, 469-72. Cf. *Archélaos*, fr. 253.

ces débats contradictoires qui s'engagent entre deux acteurs du drame, plaidant tour à tour leur cause devant un troisième personnage qui joue le rôle de juge. Les Athéniens étaient ravis de voir sur la scène cette image des querelles de leurs tribunaux. Ils se passionnaient pour les plaidoyers d'Hécube et de Polymestor en face d'Agamemnon[1], pour ceux d'Iolaos et de Copreus en présence de Thésée[2] : dans les *Troyennes*, ils attendaient curieusement comment Ménélas déciderait entre Hécube, qui accuse, et Hélène, qui se défend[3]. De pareilles scènes dont Euripide n'a pas eu seul l'idée, mais qu'il a traitées avec une complaisance particulière, s'expliquent naturellement par le goût du public d'alors, sans qu'il faille en attribuer la conception à l'influence des sophistes. Cette influence se reconnaît ailleurs. Elle n'est pas douteuse dans ces singulières controverses où le poète s'amuse à faire soutenir à deux de ses personnages le pour et le contre sur un même sujet; où, par leur bouche, il développe deux thèses qu'il oppose l'une à l'autre : véritables déclamations, intercalées mal à propos dans le dialogue dont elles gênent le mouvement et interrompent la marche.

De ce genre est la discussion de Lycos et d'Amphitryon sur la valeur de l'arc: le premier affirmant que les lâches seuls s'en servent, le second faisant ressortir les avantages d'une arme qui permet de ne jamais manquer de traits et de tenir à distance l'en-

1. *Hécube*, 1129-1251.
2. *Héraclides*, 134-231.
3. *Troyennes*, 914-1059.

nemi[1]. Cette discussion n'intervient d'ailleurs qu'incidemment dans une scène d'*Hercule*, où elle se mêle à un débat d'une plus vaste portée, et elle est assez courte. Dans les *Suppliantes*, une plus grande place est accordée à deux développements antithétiques sur les inconvénients de la démocratie et les inconvénients de la tyrannie[2]. Ces développements ne sont point, il est vrai, symétriques, mais d'étendue fort inégale. Le héraut de Créon, qui est accusé cependant de bavardage, n'emploie qu'un petit nombre de mots à dire le mal qu'il pense de la démocratie, tandis que Thésée se donne largement carrière pour exalter le régime populaire aux dépens du régime monarchique. Quoique la partie ne soit pas égale pour les deux adversaires, il s'agit réellement entre eux, suivant les termes mêmes dont le poète se sert, d'une lutte de parole (ἀγών, ἅμιλλα λόγων)[3]; c'est une sorte de duel oratoire qui s'engage sur la scène, avec le public pour témoin et pour arbitre, et dont l'issue tourne naturellement à l'avantage du champion d'Athènes, et à la confusion du Thébain.

Deux causes contradictoires, d'un autre ordre et d'un intérêt moins banal, étaient soutenues dans l'*Antiope*, où elles avaient deux frères pour avocats. Zéthos et Amphion sont aussi différents de nature que deux frères peuvent l'être. L'un, né vigoureux et d'humeur rude, ne prend plaisir qu'aux exercices physiques et n'estime que la vie du corps; l'autre,

1. *Hercule*, 160-164; 188-203.
2. *Suppl.*, 410-422; 426-455.
3. Vers 427-428. Cf. 456: καὶ ταῦτα μὲν δὴ πρὸς τάδ' ἐξηκόντισα.

délicat et d'humeur douce, n'a de goût que pour la musique et la vie de l'esprit. Ce contraste était mis en relief dans une scène célèbre, où chacun des deux frères, en plaidant pour son caractère propre et ses occupations favorites, cherchait à convaincre l'autre qu'il employait mal sa vie. « Tu négliges, disait Zéthos à Amphion, ce qui devrait être ton premier soin. Quand la nature t'a doué d'une âme virile, tu affectes de ressembler à une femme[1]. » — « Un homme favorisé de la fortune, qui abandonne ses affaires, et, tout entier au charme de la musique, n'a point d'autre souci, sera un membre inutile de la famille et de l'État[2]. » Et encore : « Suis mes conseils, mon frère. Fais taire tes chants, pour servir la muse des combats. Si tu veux mériter le nom d'homme sensé, voici la musique à laquelle tu dois t'appliquer : bêcher, labourer la terre, conduire les troupeaux. Laisse à d'autres ces raffinements ingénieux dont tu ne tireras d'autre bénéfice que le dénuement de ta maison[3]. » Amphion lui répondait : « Tu me reproches d'être faible de corps et délicat comme une femme : tu as tort. Si j'ai l'esprit vigoureux, c'est là une puissance bien supérieure à celle de la force du bras[4]. »

Deux thèses étaient ainsi en présence. Les avantages de la vie contemplative et de la culture intellec-

1. *Antiope*, fragm. 185.
2. Fragm. 187.
3. Fragm. 188.
4. Fragm. 199. Sur les anciens fragments de la tragédie d'*Antiope*, voir l'étude de M. Weil dans le *Journal général de l'Instruction publique*, t. XVI (1847), p. 850-853; 858-861. Les fragments nouvellement découverts en Égypte et publiés par M. Mahaffy (*Hermathena*, XVII) ne se rapportent pas à cette scène.

tuelle se trouvaient mis en opposition avec les avantages de la vie pratique et des exercices physiques; ou plutôt, pour donner à cette scène toute sa portée, la nouvelle éducation était opposée à l'ancienne. C'était donc le même sujet que celui qui fait le fond des *Nuées* d'Aristophane, avec cette différence que les sympathies de celui-ci sont pour le passé, pour « les vieillards de Marathon », tandis qu'Euripide, qui, dans sa tragédie, donne le beau rôle à Amphion, disciple des philosophes, souhaite le triomphe de l'esprit nouveau. Mais cette scène, quelle qu'en soit l'intention, paraît avoir, d'après les fragments qui nous en restent, tous les caractères d'un exercice d'école, dans le goût des rhéteurs du temps. Les Grecs, à aucune époque de leur existence, n'ont séparé dans la réalité de la vie ce qui est opposé dans la fiction de ce drame : la gymnastique et la « musique ».

Euripide peut avoir appris aussi de Protagoras à faire valoir les mauvaises causes. Le poète dramatique — c'est une des nécessités de son art — se trouve quelquefois dans la situation où l'avocat de nos jours est souvent placé malgré lui, et où les sophistes grecs se plaçaient volontairement : il se voit obligé de faire plaider à l'un de ses personnages une cause qui n'est pas bonne; il doit essayer d'écraser le κρείττων λόγος sous le poids de l'ἥττων, le Juste sous l'Injuste. On connaît la scène célèbre de la *Médée* où Jason se retrouve pour la première fois en présence de celle qu'il vient de trahir. A cette femme qui lui rappelle le passé, les services rendus, les tendresses d'autre-

fois, les promesses d'éternelle fidélité, il n'a que de mauvaises raisons à donner, et il n'en donne, en effet, que de mauvaises. Si son expédition en Colchide a réussi, ce n'est pas à Médée qu'il le doit, mais à Vénus, mais à l'Amour, qui, en blessant de ses traits invincibles la fille d'Æétès, l'a forcée à le sauver. Médée doit s'estimer heureuse d'avoir quitté sa région barbare pour venir habiter un pays civilisé comme la Grèce, qui sait apprécier sa science de magicienne et qui la couvrira de gloire. Il ose prétendre et démontrer qu'en se mariant à la fille du roi de Corinthe, il a fait preuve de chasteté, de sagesse et de dévouement. S'il veut avoir de nouveaux enfants d'une nouvelle femme, c'est parce que cette femme est de sang royal; c'est pour assurer un appui aux enfants qu'il a eus de Médée[1]. Il lui eût été difficile peut-être de trouver des raisons meilleures que celles-ci, qui ne valent rien. Mais ce qu'il importe de remarquer c'est que Jason répond aux reproches de Médée en homme qui, comme il le dit lui-même, « n'est pas inhabile dans l'art de la parole[2] »; c'est qu'il les réfute méthodiquement, point par point, avec une froide et cruelle logique, avec une subtilité d'argumentation qui n'est point étrangère à l'art sophistique. De même, dans les *Troyennes*, si Hélène trouve une facile abondance de mauvaises raisons pour se disculper aux yeux de Ménélas[3], ce n'est pas seulement parce qu'elle est femme : c'est parce que le poète

1. *Médée*, 522-575.
2. Vers 522.
3. *Troy.*, 914 et suiv.

qui la met en scène possède toutes les ressources, toutes les recettes nouvelles de la persuasion[1]. Aristophane n'a pas tort de faire dire à Euripide qu'il a introduit dans la tragédie « l'art de raisonner et d'examiner », ou de lui reprocher « les souplesses et les échappatoires des discussions » de ses héros, trop souvent transformés en avocats[2].

Les idées subtiles ne manquent point en effet chez lui. Mais, comme s'il craignait qu'elles passent inaperçues, il prend soin — chose étonnante — d'attirer sur elles l'attention : il les souligne, pour ainsi dire. « Serais-tu devenu, sans qu'on s'en doute, un habile raisonneur ? » dit Apollon à Thanatos[3]. Jason annonce qu'une des raisons qu'il va donner à Médée est d'une finesse ingénieuse (λεπτός)[4]. Hippolyte reproche à son père de « raffiner » mal à propos[5]. Hécube, qui, malgré le récit qu'elle vient d'entendre de la mort si touchante de Polyxène, s'est laissée aller à des réflexions hors de saison[6], s'arrête, sa dissertation finie, pour déclarer que ces considérations sont « comme des traits lancés dans le vide[7] ». Singulier poète qui sent que telle digression est déplacée dans son drame, qui

1. En étudiant le discours d'Hélène, on y trouverait une partie des artifices de la rhétorique : objections supposées, réfutations anticipées, concessions à l'adversaire, etc. Cf. le discours d'Hippolyte, v. 983 et suiv.

2. *Grenouilles*, 973; 775, λυγισμῶν καὶ στροφῶν.

3. *Alceste*, 58.

4. *Médée*, 529.

5. *Hippol.*, 921, οὐ γὰρ ἐν δέοντι λεπτουργεῖς.

6. C'est le reproche qu'on lui faisait déjà dans l'antiquité. Théon, *Progymn.*, p. 149.

7. *Hécube*, 603. Cf. Fragm. 924, Nauck², μή μοι λεπτῶν θίγγανε μύθων, ψυχή.

le sait, qui le dit, et qui ne la supprime pas ! Quand il se critique ainsi lui-même, est-ce de sa part un pur jeu d'esprit? N'est-ce point plutôt qu'il songe à faire plaisir en passant, avec une complaisance qu'il veut qu'on remarque et dont il entend qu'on sache le prix, à un public raisonneur et ami des subtilités, à une jeunesse qui écoute les sophistes et qui les admire?

Il a avec ces virtuoses de la parole d'autres points de contact. Ceux d'entre eux qui les premiers tentèrent une étude scientifique du langage, Protagoras qui faisait payer cinquante drachmes à ses disciples le plaisir de l'entendre disserter sur « le juste emploi des mots[1] », ont contribué, par leur enseignement, à affiner la langue hellénique. De même Euripide, dont le style, en dépit de son apparente simplicité, n'est pas exempt de recherche, semble avoir poussé cette langue à un degré de délicatesse inconnu jusqu'alors. La liste serait longue des mots qu'il paraît avoir créés ou composés pour leur faire exprimer les nuances de sa pensée, qui du moins ne se trouvent point avant lui, qui ne se rencontrent pas non plus après[2]. Comme les sophistes encore, il se complaît aux étymologies[3], dont Eschyle et Sophocle s'étaient montrés moins prodigues.

1. Platon plaisante plus d'une fois à ce sujet. *Protag.* 337 *a*, 339 *e*. *Crat.* 384 *b*. *Euthyd.* 277 *e*, etc.

2. Nous ne pouvons donner ici les preuves de ce que nous avançons après une étude attentive du texte de plusieurs tragédies d'Euripide. Ce point fournirait matière à un travail spécial.

3. Il explique exactement les noms de Polynice (*Phénic.*, 1494), Penthée (*Bacch.*, 367), Théonoé (*Hélène*, 13), Thoas (*Iphig. T.*, 32). — Les interprétations des noms d'Alexandros (Fragm. 64. Varron, *Ling. l.*, VII, 82), Aphrodite (*Troy.*, 989), Amphion (*Etym. M.*, p.92, 24. Hygin,

Une parenté d'un ordre plus général l'attache à eux : on ne saurait nier qu'il ne soit souvent animé de leur esprit. Ces marchands de sagesse sont venus, il est vrai, trop tard à Athènes pour avoir vendu leur science à la jeunesse du poète, qui n'a pas été façonnée à leur image. Euripide, quand il connut Protagoras, était arrivé à l'âge mûr ; il n'a pu fréquenter Gorgias, Prodicos et les autres qu'aux limites de la vieillesse. Pour cette raison, il est impossible de bien savoir ce qu'il leur doit, de déterminer exactement dans son œuvre ce qui vient d'eux. Si Euripide n'eût abandonné la philosophie pour le théâtre, peut-être fût-il devenu, sans avoir besoin des leçons de personne, par le seul effort de ses réflexions, et en suivant la pente naturelle de son génie, l'un des plus grands, sinon le premier, d'entre les sophistes. Il avait en commun avec eux l'esprit de recherche qui examine tout et met tout en question, l'ironie qui perce à jour les préjugés régnants et les idées conventionnelles, l'audace sceptique qui ébranle dans leurs fondements les traditions religieuses. Qu'il l'ait voulu ou non, il a travaillé à leur œuvre.

Fable 7), Atrée (*Iphig.*, *A.* 321), Capanée (*Suppl.*, 496), Ion (v. 661), Méléagre (Fragm. 517), Téléphos (Moses Choren. *Progymn.*, ap. Meineke, *Com. gr.*, V, 57), Zéthos (Fr. 181), sont de pure fantaisie, comme en général les étymologies du *Cratyle* de Platon.

CHAPITRE II

LA CRITIQUE DES TRADITIONS RELIGIEUSES CHEZ EURIPIDE

I

L'esprit de doute avant Euripide et chez ses contemporains.

Une des formes de l'esprit philosophique chez Euripide est la critique appliquée aux idées que ses contemporains se faisaient des dieux et aux légendes qu'on racontait à leur sujet. Cette critique, qui étonne quand on la rencontre dans la tragédie, n'était cependant pas chose nouvelle en Grèce. Des historiens, des philosophes, des poètes même avaient été animés, avant Euripide, de cet esprit d'indépendance à l'égard des traditions religieuses. Hécatée de Milet, pour qui le chien Cerbère est un serpent réel du Ténare et le triple Géryon un ancien roi d'Épire[1], annonce de loin Évhémère. Hérodote, quelquefois si crédule, est

1. C. Muller, *Fragm. hist. gr.*, I, p. 332, 346, 349.

frappé de l'invraisemblance de la légende d'Hercule en Égypte ; il se refuse à croire que des colombes à voix humaine aient fondé l'oracle de Dodone ; le défilé de Tempé ne lui paraît pas l'œuvre de Poséidon, mais celle d'un tremblement de terre [1]. Les philosophes sont beaucoup plus hardis. Xénophane d'Élée, bien avant Protagoras, avait dit qu'on ne peut rien savoir, qu'on ne saura jamais rien de certain au sujet des dieux [2]. Quand il reproche aux Grecs de prêter à leurs dieux la forme et les passions humaines, il s'attaque au principe même de leur religion. Quand il déclare qu'à ses yeux la divinité est éternelle, une et immuable, il inaugure une théologie nouvelle, qui est la négation de l'ancienne. Empédocle, choqué de ce qu'il entendait raconter sur le compte des dieux, veut que l'on parle bien d'eux et que l'opinion qu'on en a ne soit point obscurcie par l'erreur des préjugés [3]. Anaxagore, s'il n'attaque pas en face la foi populaire, la ruine en dessous, puisqu'il substitue à l'antique cosmogonie des explications neuves sur l'origine des choses. Son Νοῦς, dont l'impulsion première a tout ordonné, ne laisse rien à faire, pour l'organisation du monde, à Cronos ni à Jupiter, et réduit à néant, dans la vie constante de la nature, l'intervention des dieux multiples.

Mais ni Xénophane, ni Empédocle, ni Anaxagore ne s'adressaient à la foule : l'esprit de doute, pour se

1. II, 45 ; 55-57 ; VII, 129.
2. *Fragm.* 14, Mullach (Sext. Empir. VII, 50 ; VIII, 326). Cf. Aristote, *Poét.* XXV, p. 1460 *b*, 36.
3. *Fragm.* 385 ; 387.

propager, aura besoin de la voix des poètes. Les plus pieux d'entre eux seront les plus disposés à signaler l'absurdité ou l'immoralité de certaines légendes divines. Pindare a conçu la divinité comme si noble et si supérieure à l'humanité qu'il éprouve d'invincibles répugnances à lui attribuer des actes qui l'amoindrissent ou qui la déshonorent. Le festin de Tantale lui fait horreur ; il est résolu à n'y pas croire[1]. « L'homme ne doit dire au sujet des dieux que des choses belles », telle est sa règle[2], et cette règle lui permet d'écarter de sa route plus d'une fâcheuse histoire. Il fait d'ailleurs remarquer, avec une liberté d'appréciation qui est déjà de la critique, que beaucoup de fables ont des versions différentes, qu'il en est qui sont de brillants mensonges, et que les enchantements de la poésie ont seuls pu rendre croyable l'invraisemblable[3]. Eschyle n'accepte pas non plus à l'aveugle toutes les traditions légendaires. Quand Apollon chez lui plaide la cause d'Oreste, en disant que Jupiter considère le meurtre du père comme plus grave que celui de la mère, les Euménides lui répondent que Jupiter est en contradiction avec lui-même, car il a chargé de chaînes son vieux père Cronos[4]. Eschyle n'hésite donc pas à faire ressortir ce que la légende de Cronos vaincu et détrôné par son fils a de contraire aux lois naturelles de la famille. Il ne craint pas davantage de modifier quelquefois les

1. *Olymp.*, I, 52 (82).
2. *Olymp.*, I, 35 (55).
3. *Ném.*, VIII, 20 (32). *Olymp.*, I, 28 (42) et suiv.
4. *Euméн.*, 612, Weil (640).

généalogies divines, ni d'identifier Thémis avec Gæa, « être unique sous beaucoup de noms »[1], laissant entendre ainsi qu'il y a beaucoup moins d'essences divines que de noms divins. A ses yeux encore, Zeus est à la fois l'éther, la terre, le ciel, toutes choses et ce qu'il y a au-dessus de toutes choses[2] ; conception aussi noble qu'elle est contraire à la foi du vulgaire. Les hardiesses religieuses d'Eschyle ont donc précédé les hardiesses sceptiques d'Euripide, et, au temps de ce dernier, les esprits étaient préparés à entendre, même au théâtre, mettre en question ce qui touche aux dieux. Mais, dans cette voie où il n'était pas entré le premier, Euripide devait marcher plus résolument et aller plus loin que ses devanciers.

Il fut, il est vrai, soutenu par l'esprit de son temps. L'ignorance où nous sommes des dates exactes de la vie des sophistes et de celles d'un grand nombre de tragédies d'Euripide fait sans doute obstacle à toute détermination précise, et l'on ne peut dire si les attaques du poète contre la religion de la foule ont précédé ou ont suivi d'autres attaques. Mais il est permis de remarquer, d'une façon générale, qu'Euripide, dans la seconde moitié de sa carrière, est contemporain de Protagoras, de Démocrite, de Prodicos, de Critias, de Diagoras. Au début d'un traité qui fut brûlé avec d'autres sur la place publique d'Athènes, Protagoras déclarait qu'il lui était impossible de savoir si les dieux existent ou s'ils n'existent pas : la vie humaine lui paraissait trop courte pour arriver à la solution

1. *Prométh.*, 210, si toutefois ce vers n'est pas une interpolation.
2. Clem. Alex. *Strom.*, V, p. 603.

d'un aussi obscur problème[1]. Les dieux embarrassaient également Démocrite, qui, n'osant les éliminer entièrement du monde mécanique qu'il avait rêvé, les reléguait au rang de bons et de mauvais démons[2]. Prodicos et Critias cherchaient tous deux à expliquer l'origine de la religion. Le premier en trouvait la raison dans la tendance qu'ont les hommes à diviniser ce qui leur est utile : jadis, on avait tenu pour dieux le soleil et la lune, les fleuves et les sources ; c'était le pain qu'on adorait sous le nom de Dèmèter, le vin sous le nom de Dionysos, l'eau sous le nom de Poséidon, le feu sous le nom d'Héphæstos[3]. A son tour, Critias, poète comme Euripide, auteur comme lui de tragédies, qui étaient assez remplies de son esprit pour qu'on pût quelquefois les confondre avec les siennes[4], exposait longuement dans son *Sisyphe* comment était né le culte des dieux. Les premiers législateurs, en réglant la vie humaine, n'avaient institué, disait-il, de châtiments que pour les crimes publics et les vices qui s'étalent au grand jour ; il fallait atteindre les fautes cachées, celles qui se dérobent à l'action des lois pénales. C'est pourquoi, pour faire peur aux hommes, un sage leur persuada que toutes leurs actions, que toutes leurs paroles, que leurs pensées même les plus secrètes avaient pour

1. Diog. L. IX, 51, 54. Cicer., *De Nat. D.*, I, 23, 63.

2. Sext. Emp., *Math.*, IX, 19. Il cherchait aussi à expliquer la croyance aux dieux par les phénomènes extraordinaires de la nature, tels que les orages, les éclipses de soleil et de lune, etc. Sext., *ibid.*, IX, 24.

3. Sext., *Math.*, IX, 18, 51. Cicer. *De Nat. D.*, I, 42, 118.

4. Sur les ouvrages de Critias, voir Lallier, *de Critiæ tyranni vita et scriptis* (1875).

invisible et perpétuel témoin un dieu qui habite la région de la foudre et des éclairs et dont la colère a des effets redoutables[1]. Critias, qui explique ainsi l'origine des religions, a toujours passé chez les Grecs pour un athée[2]. Quant à Diagoras de Milo, qui tournait les mystères en ridicule, qui persiflait les dieux, qui jetait au feu un Hercule en bois pour que le héros consommât son treizième travail[3], il avait assez fait montre d'impiété pour que l'épithète d'ἄθεος devînt légitimement inséparable de son nom. Comment ceux qui le fréquentaient, comment l'entourage de Critias et les jeunes gens qui payaient les leçons de Prodicos et de Protagoras se fussent-ils scandalisés de ce qu'ils entendaient au théâtre, aux jours de certaines représentations d'Euripide? Ils devaient évidemment laisser au vulgaire le soin de protester.

II

Critique des légendes mythologiques, au nom du bon sens et de la morale. — Doutes au sujet des dieux. Ce qu'est Jupiter. — Le drame des « Bacchantes ». — Les Orphiques.

Les mythes sont la matière même de la tragédie. Il n'était point permis à Euripide, poète tragique, de les révoquer en doute, d'en suspecter d'une façon générale la réalité. Mais, s'il n'eut jamais l'imprudence de dire que les traditions qui composent la

1. Critias, ap. Sext., *Math.*, IX, 54. Les mêmes vers sont attribués par le pseudo-Plutarque (*Placita Philos.*, I, 7, 2) à Euripide.
2. Plut. *de Superst.*, 13.
3. Athenag., *Legat. pro Christ.*, 5.

trame de ses pièces sont purement fabuleuses, il ne s'est pas fait scrupule d'exprimer son scepticisme au sujet d'autres légendes qu'il rencontrait sur son chemin. On connaît l'histoire de la naissance d'Hélène et des Dioscures. Le dieu du ciel Jupiter, pour s'unir à Léda, femme de Tyndare, s'est métamorphosé en cygne. A la suite de cette union, Léda pond deux œufs : au bout de neuf mois, de l'un de ces œufs éclôt Hélène, de l'autre sortent Castor et Pollux. Euripide cite deux fois cette légende, voici en quels termes : « Il y a un récit, dit Hélène, d'après lequel Jupiter vola vers ma mère Léda sous la forme d'un cygne et s'unit à elle par ruse, comme pour échapper à la poursuite d'un aigle, *si ce récit est véridique*[1]. » Ce n'est pas là sans doute une négation, ce n'est qu'une réserve, mais qui laisse deviner le sentiment du poète. Ce sentiment s'exprime avec plus de décision dans l'*Iphigénie à Aulis:* « S'il est vrai, comme on le raconte (c'est le chœur qui parle) que Léda t'enfanta de son union avec l'oiseau dont Jupiter avait pris la forme, soit que les fables renfermées dans les tablettes des Piérides aient répandu chez les hommes, mal à propos, *cette histoire sans fondement*[2]. » Deux hypothèses sont ici énoncées, mais aucun doute n'est possible ; le poète penche vers la seconde, et il met sur le compte des anciens poètes l'invention du cygne de Léda.

1. *Hélène*, v. 17-21.
2. *Iphig. A.*, 795-800. Le passage d'*Hélène*, 257-259, où il est encore question des œufs de Léda, ne peut être invoqué en témoignage : il est manifestement interpolé.

Cette disposition d'esprit se montre encore ailleurs. Dans la légende argienne d'Atrée et de Thyeste, il est question d'un agneau à la toison d'or, animal merveilleux donné par Hermès à Atrée, et à la possession duquel est attaché le privilège de la royauté. Un jour, Thyeste dérobe à son frère l'animal, qu'il emmène dans ses étables, et il vient ensuite déclarer sur l'agora de Mycènes que le trône doit lui appartenir. Jupiter prend le parti d'Atrée : pour dénoncer aux hommes la fraude de Thyeste et attester d'une manière éclatante les droits de celui qui a été lésé, il accomplit un prodige : il ordonne aux astres et au soleil de changer de direction. Depuis ce jour, dit-on, le soleil se lève à la place où il se couchait autrefois[1]. Euripide, dans un chœur d'*Électre*, rapporte cette légende, mais il en fait suivre le récit de réflexions fort sceptiques : « Voilà ce qu'on dit, mais j'ai bien de la peine à le croire. Comment le soleil à la face d'or aurait-il, pour le malheur des hommes, détourné son char enflammé, et changé de route, à cause d'une faute commise par un mortel ? » Et le chœur ajoute : « Les fables qui font peur aux mortels profitent au culte des divinités[2]. » Euripide insinue donc que les récits qui donnent la plus haute idée de la puissance merveilleuse des dieux ont été inventés par ceux qui avaient intérêt à ce que les dieux fussent redoutés.

Les légendes que nous venons de rappeler, bien que répandues par les poètes dans toute la Grèce, étaient cependant originaires, l'une de Sparte, l'autre d'Ar-

1. Plat. *Politique*, p. 268 *e*, 269 *a*.
2. *Électre*, 737 et suiv.

gos : n'était-il pas permis à un Athénien de s'en moquer un peu, surtout à une époque où le Spartiate, l'Argien peut-être aussi, était l'ennemi? S'attaquer aux légendes attiques, ou seulement ébaucher en les citant un sourire d'incrédulité, était chose plus grave. Euripide ne s'en fit cependant pas faute. Une des idées les plus chères aux Athéniens était celle de leur *autochthonie*, qu'ils exprimaient dans la poésie et sur leurs monuments par l'image d'Érichthonios, le nouveau-né que la Terre tire de son sein pour le présenter à Athèna [1]. « Est-il vrai, demande le jeune Ion, qu'Érichthonios soit né du sol? » Et Créüse lui répond affirmativement [2]. Mais, un peu plus loin, quand Ion s'inquiète de savoir si lui-même, comme Érichthonios, n'aurait pas eu la Terre pour mère, Xouthos, qui est ici le porte-parole d'Euripide, lui déclare nettement et sans ambages, que c'est là une vaine prétention et que « les enfants ne naissent pas du sol » [3]. Vers la fin de la pièce, le poète met dans la bouche d'Ion s'adressant à sa mère une explication positive, mais assez impertinente, des amours légendaires de Créüse et d'Apollon. Créüse assure que c'est le dieu qui l'a mise à mal : « Ne serait-ce pas là, dit le jeune homme, un moyen commode pour une jeune fille de dissimuler la faute qu'elle a commise avec le concours d'un mortel [4]? »

Non loin du théâtre de la légende de Créüse, les

1. Otf. Müller, *Denkm. d. alt. Kunst*, I, n° 211. *Arch. Zeitung*, 1873, pl. 63, etc.
2. *Ion*, 265 et suiv.
3. Vers 542.
4. Vers 1523 et suiv.

Athéniens avaient élevé un sanctuaire aux Euménides[1]. On sait quel rôle jouent ces divinités dans le théâtre d'Eschyle, où toute une tragédie est remplie de leur action, et sous quels traits effrayants elles y sont représentées. Rien de plus vivant que les Érinyes chez Eschyle. Que deviennent-elles chez Euripide? Il y a, dans l'un de ses drames, une scène, d'ailleurs très pathétique, qui nous fait assister à une crise du délire d'Oreste. Le malade, tout à l'heure calme, est subitement ressaisi par ses terreurs : il voit les Furies à côté de lui. « O ma mère, s'écrie-t-il, je t'en supplie, ne lance pas contre moi ces vierges à l'œil sanglant, hérissées de serpents. Les voilà! les voilà qui bondissent près de moi! ». Électre lui répond : « Reste tranquille sur ta couche, infortuné. Tu ne vois en réalité rien de ce que tu t'imagines être sûr de voir[2]. » Électre, ou plutôt le poète qui la fait parler, ne croit donc pas à la présence invisible des Érinyes. Chez Eschyle, ces divinités étaient des êtres réels, des personnes vivantes, des femmes en chair et en os, qui venaient sur la scène même torturer le meurtrier; chez Euripide, elles ne sont plus que les visions qui hantent le cerveau d'un halluciné[3]. — Il y a d'autres divinités, personnifications, comme les Érinyes, d'idées morales, dont Euripide n'admet pas davantage la réalité. Les poètes racontaient que Dikè (la Justice) habite l'Olympe, où elle signale au maître des

1. Pausan. I, 28, 6.
2. *Oreste*, v. 255. Cf. 314.
3. Cf. Jules Girard, *le Sentiment religieux en Grèce*, 3e édit., p. 401-401.

dieux les fautes humaines qui méritent un châtiment. Euripide fait ressortir de la façon la plus piquante toute l'invraisemblance d'une pareille tradition. « Vous imaginez-vous, dit un de ses personnages, que les fautes ont des ailes pour s'envoler vers les dieux; qu'il y a là-haut quelqu'un pour les inscrire sur les tablettes de Jupiter, et que Jupiter, les ayant vues, rend ensuite la justice aux mortels? Le ciel entier ne lui suffirait pas, s'il voulait noter tous les péchés des hommes; il ne suffirait pas lui-même à les examiner tous, ni à envoyer à chacun sa punition. Si vous voulez ouvrir les yeux, Dikè n'est pas là-haut; elle est ici-bas, tout près de vous[1]. » Combien cette conception nouvelle et toute terrestre de la justice est loin de l'antique et céleste image de Dikè, siégeant à côté du trône de Zeus! Que ce dieu est rabaissé et qu'il inspire moins de respect, s'il n'est plus le dieu qui châtie!

Euripide ne se borne pas toujours à écarter les mythes, d'un mot ou d'un sourire et sans donner ses raisons. Il est des cas où il veut expliquer les motifs de son incrédulité et où il soumet les légendes à une véritable critique. On en trouve un exemple frappant dans une scène des *Troyennes*. Parmi les captives assemblées sur le rivage et prêtes à suivre leurs vainqueurs, est Hélène, que Ménélas vient chercher et qu'il destine à la mort. La malheureuse essaie de se justifier; elle plaide sa cause en rappelant l'origine de ses malheurs, qui ont commencé par le jugement

1. *Mélanippe enchaînée*, fragm. 506, Nauck[2].

de Pâris. « Aphrodite, dit-elle, n'a obtenu le prix de la beauté qu'en promettant de me livrer au fils de Priam. » Elle ajoute que c'est Aphrodite elle-même qui a amené Pâris à Sparte, dans le palais de Ménélas : si elle a suivi l'étranger, ce n'est point sa faute ; c'est la faute de la déesse à qui elle n'a fait qu'obéir[1]. Hécube, qui veut qu'Hélène périsse pour que les maux de la guerre soient vengés, répond à cette argumentation. Elle prouve que les raisons invoquées par Hélène sont mauvaises ; elle n'admet point, en particulier, la fable du jugement de Pâris, et cela pour des motifs qu'il est intéressant de citer : « Pourquoi, dit-elle, la déesse Hèra aurait-elle éprouvé un si vif désir d'obtenir le prix de la beauté? Était-ce pour trouver un époux plus grand que Jupiter? Athèna recherchait-elle l'union d'un dieu, elle qui, par répugnance de l'hymen, a obtenu de son père de rester vierge! N'attribue pas aux déesses une telle sottise pour donner un prétexte spécieux à ta perversité : tu ne persuaderas pas les sages[2]. » Ce sont là des arguments de simple bon sens, mais qui ne manquent point de force. La fable d'un concours de beauté auquel auraient pris part Hèra et Athèna est, en effet, en désaccord avec le caractère traditionnel de ces déesses. Hécube critique également la seconde raison mise en avant par Hélène, celle de l'action irrésistible d'Aphrodite. « Tu as dit que Kypris — quoi de plus ridicule? — avait accompagné mon fils dans la demeure de Ménélas : n'aurait-elle pu, tout en restant tranquille-

1. *Troyennes*, v. 919-950.
2. *Ibid.*, v. 976-982.

ment au ciel, le transporter à Ilion et y transporter aussi Amyclées? » Et elle substitue à ce fait merveilleux d'une intervention divine une explication naturelle de la faute d'Hélène : « Mon fils était d'une rare beauté ; à sa vue le sentiment que tu éprouvas devint Kypris — les mortels donnent à toutes leurs folies amoureuses le nom d'Aphrodite qui rappelle avec raison celui d'Aphrosynè (la Folie). — Quand donc Pâris, dans son costume barbare, tout resplendissant d'or, s'est montré à toi, tu as perdu la tête[1]. » Ces réflexions sont remarquables. Elles contiennent en germe toute une théorie d'interprétation rationaliste du polythéisme, théorie qui se développera, et qui, dans la suite, inquiétera les hommes sincèrement religieux comme Plutarque. « Dans quel abîme d'impiété allons-nous tomber, s'écriera-t-il, si chaque divinité n'est pour nous qu'une passion, une force, une vertu[2]. » Cet abîme se creusera en effet avec le temps ; bientôt les dieux ne seront plus considérés par les esprits éclairés que comme les fantômes de l'imagination des premiers âges. Euripide entre déjà dans ce sentiment par la manière dont il explique, sans Aphrodite, l'amour d'Hélène pour le beau Pâris.

Ce n'est pas seulement au nom du bon sens, c'est souvent encore au nom de la morale qu'Euripide critique les fables mythologiques. La vie des dieux et des héros, telle que la racontaient les poètes depuis Homère, est loin sans doute d'être toujours édifiante. Mais ces scandales divins, dont les Pères de l'Église

1. Vers 983-992.
2. Plut., *Amat.*, p. 757 c.

s'armèrent contre les croyances païennes, avaient été dès longtemps condamnés, il ne faut pas l'oublier, par les Grecs eux-mêmes. Xénophane déjà fait à Homère et à Hésiode un très vif reproche d'avoir attribué aux dieux des actions contraires à la morale. Nous allons voir Euripide reprendre la même idée et y insister. Quand Thésée essaie de consoler Hercule des meurtres qu'il vient de commettre dans son accès de folie, il lui représente qu'aucun des hommes n'est à l'abri du mal — « aucun des dieux non plus, ajoute-t-il, si les récits des poètes ne sont pas mensongers. Les dieux n'ont-ils pas contracté entre eux des unions que nulle loi n'autorise? Pour régner, n'ont-ils pas chargé leurs pères de liens honteux? Et cependant ils habitent l'Olympe et ils portent légèrement le poids de leurs fautes[1]. » La critique qui est ici faite de la conduite de Jupiter enchaînant son vieux père pour régner à sa place n'est pas nouvelle; mais c'est la première fois qu'un poète signale le caractère illicite de ces unions entre des dieux et des déesses qui, la plupart, étaient frères et sœurs. Ce n'est là d'ailleurs qu'un scandale de famille : les dieux, à ce qu'il semble, sont plus coupables, quand ils abusent de leur situation de dieux et des moyens dont ils disposent pour séduire des femmes mortelles. La mythologie grecque est pleine de ces histoires qui s'expliquent aisément. Chaque État, chaque cité voulait avoir une divinité à l'origine de sa race : on imaginait donc qu'un dieu s'était uni jadis à une

1. *Hercule*, 1314 et suiv.

nymphe du pays, ou bien encore à la fille ou à la femme d'un premier roi, et que de cette union étaient nés de glorieux enfants. Le plus grand des habitants de l'Olympe, Jupiter, était d'ordinaire le héros de ces aventures que l'on jugea pendant longtemps fort honorables pour les pays qui en avaient été le théâtre, jusqu'au jour où d'austères moralistes et des esprits peu bienveillants, comme celui d'Euripide, s'avisèrent d'y voir du mal. Notre poète ne laisse-t-il pas entendre que l'histoire de la naissance d'Hercule, loin de l'émerveiller, le choque, et n'entreprend-il pas de venger ce pauvre Amphitryon en mettant dans sa bouche de violentes invectives à l'adresse de Jupiter? « O Zeus, tout mortel que je suis, je te surpasse en vertu, toi, dieu puissant. Moi, je n'ai pas abandonné les enfants d'Héraclès; toi, tu as su t'introduire furtivement dans ma couche, t'emparer, sans permission aucune, de la femme d'autrui, et tu ne sais pas sauver ceux qui te sont chers! [1] » Il est permis de conjecturer que Jupiter n'était pas plus ménagé dans cette tragédie perdue d'*Alcmène* dont une peinture de vase nous apprend quelque chose, et les plaintes discrètes que, dans les *Héraclides*, la femme d'Amphitryon exprime au sujet de son amant divin [2] contiennent, sous une forme atténuée, un cruel

1. *Herc.* 339-347. C'est dans un sens analogue qu'Amphion (fragments nouveaux d'*Antiope*, Mahaffy, *Hermathèna*, n° 17) fait la leçon à Jupiter, son père : « N'aie garde, après avoir joui des douceurs de l'hymen, d'abandonner les enfants que tu engendras. *Cela te ferait peu d'honneur*; tu dois secourir les tiens. » (Trad. de M. Weil, *Journ. des Savants*, septembre 1891.)

2. Vers 718-719. Cf. 869.

reproche du passé. Ailleurs, un personnage d'Euripide se refusait à croire que Jupiter eût pris la forme d'un satyre pour se glisser perfidement dans la couche d'Antiope [1], et le chœur des *Troyennes* [2] qualifie sévèrement un scandale d'une autre nature, celui de Ganymède.

Un fils de Jupiter, Apollon, a hérité des mauvais instincts paternels : en Attique, il a fait violence à une fille d'Érechthée. Le commerce d'Apollon et de Créüse, d'où naît le premier ancêtre de la race ionienne, est chez Euripide la matière d'un drame qui fournissait au poète, en même temps qu'une intrigue intéressante à nouer et à dénouer, l'occasion de mettre en lumière l'indignité morale d'un dieu. Au début de la pièce, Créüse, qui s'est révoltée contre l'amour qu'elle a subi, fait allusion aux entreprises audacieuses des dieux dont les femmes sont victimes [3]. Au milieu de l'action, quand elle se décide à dévoiler sa honte, elle n'a pas assez d'imprécations pour maudire, à la face du ciel le « lâche suborneur » qui l'a rendue mère [4]. Apollon n'est pas seulement insulté par Créüse; il lui faut encore subir le blâme que lui inflige son propre fils. Le jeune Ion, qui d'abord ne voulait pas croire qu'Apollon se fût rendu coupable d'une action aussi laide, finit par se laisser convaincre, et alors, avec une franchise familière que justifie peut-être son rôle de serviteur du culte, il n'hésite pas à faire

1. *Antiope*, fr. 210.
2. Vers 845.
3. *Ion*, 252.
4. Vers 885, 913, 960.

la leçon au dieu son maître. « Je dois blâmer Phœbos. Quoi ! il fait violence à une jeune fille et il l'abandonne ! Il a en secret des enfants et il les laisse mourir ! Ah ! n'agis pas ainsi, Apollon, et, puisque tu as la puissance, pratique la vertu[1]. » Les vers qui suivent sont plus remarquables encore. Le poète — c'est bien lui et non pas Ion que nous entendons — y fait très nettement ressortir la contradiction qui existe entre la conduite des dieux et les lois qu'ils ont faites aux hommes. « Comment est-il convenable que vous qui avez imposé des lois aux mortels, vous vous exposiez à être accusés de les violer ! S'il arrivait — cela n'arrivera pas, mais c'est une chose que je suppose — s'il arrivait que les hommes vous fissent expier vos amours criminelles, toi, et Poséidon, et Zeus, roi du ciel, vous épuiseriez les trésors de vos temples pour payer le prix de vos fautes. En recherchant aveuglément le plaisir, vous êtes coupables. Ce ne sont plus les hommes qu'il est juste d'accuser de perversité, si nous ne faisons qu'imiter les vices des dieux, mais bien ceux qui nous donnent de pareils exemples[2]. » Qu'eût pu répondre à ces raisons un avocat des Olympiens ? Il eût dit peut-être qu'un dieu, même quand il condescend à un caprice pour une habitante de la terre, reste dieu ; que les dieux sont d'une autre nature et vivent dans une autre sphère que l'homme ; qu'en conséquence les lois faites pour les mortels ne sont pas faites pour les Immortels. Quoi qu'il faille penser de cette distinction sophisti-

1. Vers 436 et suiv.
2. *Ion*, 442-452.

que, il n'en est pas moins vrai qu'Euripide a signalé, avec une grande force, le danger qu'aurait pu faire courir à la morale publique la conduite scandaleuse des dieux, si les hommes avaient eu la prétention de justifier leurs désordres en s'autorisant d'exemples célestes[1].

Les fables qui racontaient ces histoires, en même temps qu'elles pouvaient encourager les sophismes du vice, donnaient une idée fausse de la divinité, à qui Euripide répugne à attribuer le mal, quel qu'il soit. La déesse Artémis, qu'on adorait à Brauron, en Attique, et qui, d'après la tradition, était originaire de Tauride, avait été honorée jadis de sacrifices humains. Le poète fait critiquer par Iphigénie elle-même cet usage barbare, et, après avoir cherché l'explication de ces sanglantes pratiques moins dans les exigences de la déesse que dans le caractère des habitants de la Tauride, il conclut en disant : « Non, je ne puis croire qu'aucune divinité fasse le mal[2]. » Cette phrase rappelle un fragment souvent cité du *Bellérophon :* « Si les dieux font quelque chose de honteux, ils ne sont pas dieux[3] » ; et le rapproche-

1. C'est le conseil que l'Injuste donne à Pheidippidès, dans les *Nuées*, 1079 : « Si tu es pris en adultère, réponds au mari que tu n'as rien fait de mal, et autorise-toi de Jupiter, qui, lui aussi, se laissait vaincre par l'amour et par les femmes ». Cf. Plat., *République*, III, 391 *d-e*. — Dans l'*Hippolyte*, v. 451, la nourrice conseille à Phèdre de s'abandonner à sa passion, en lui citant l'exemple de Zeus, qui a recherché l'union de Sémélé, et d'Éos qui a enlevé Céphalos.

2. *Iphig. T.*, 380-391.

3. *Fragm.* 292, Nauck², Socrate (Plat., *République*, II, 379 *b*) disait que la divinité, bonne en elle-même, ne peut être la cause du mal. Chrysippe dira plus tard, au second livre de son Περὶ θεῶν, que la divinité

ment de ces deux passages ne permet pas de méconnaître la pensée du poète. S'il rejette, comme invraisemblables ou comme immorales, un certain nombre de fables de la mythologie courante, ce n'est pas pour le vain plaisir d'innover, en critiquant des traditions généralement acceptées; c'est parce que ces fables lui paraissent inconciliables avec l'idée qu'on devrait se faire de la divinité.

Le vulgaire prêtait aux dieux, d'après les récits des poètes, toutes les passions humaines. Euripide ne néglige aucune occasion de montrer le ridicule d'une telle conception. Les dieux, dit-il, devraient être plus sages que les hommes et ne céder à aucun de leurs entraînements[1]. S'imagine-t-on des dieux prenant plaisir, comme des avares, à entasser des trésors dans leurs temples[2]? Se représente-t-on une souveraine du ciel jalouse comme la dernière des mortelles, et, par l'effet de cette jalousie, persécutant sans relâche l'humanité dans la personne d'Hercule, son bienfaiteur; une déesse capricieuse comme Athèna, qui veut d'abord perdre Troie et qui ensuite essaie de perdre les Grecs parce qu'Ajax a profané son temple; un dieu impitoyable comme Apollon[3] qui condamne à mort Néoptolème venu à Delphes pour expier une légère offense, qui fait pis encore, qui commande à Oreste le plus grand des crimes, celui de tuer sa

ne peut raisonnablement être cause de choses honteuses. (Plut., *Mor.*, p. 1049 *e*.)

1. *Hippol.*, 119. *Bacch.*, 1348.

2. *Philoct.*, fr. 794.

3. *Andromaque*, 1147, où la conclusion du messager est celle du poète.

mère[1]? Cette dernière tradition indigne surtout le poète. Il ne se lasse pas de faire répéter à Oreste, à Électre, à Hélène, aux Dioscures eux-mêmes, que le dieu des oracles, celui qu'on nomme le dieu sage, n'a pas été sage, qu'il a ordonné la chose la plus impie, l'acte le plus abominable, et que lui seul est coupable[2]. Il semble se complaire à montrer le rôle odieux que jouent dans les affaires de la terre certaines divinités. Aphrodite, qui, parce qu'Hippolyte s'est détourné de son culte, frappe à la fois deux victimes innocentes, Phèdre et le fils de Thésée, est révoltante. Hèra, qui pousse Hercule à égorger ses propres enfants, fait horreur[3]. Euripide est généralement plus disposé à signaler le mal dont les dieux sont la cause pour l'homme que le bien qui peut leur être attribué. A ce sujet sans doute, l'opinion qu'il exprime n'est ni constante, ni absolue : cette opinion devait nécessairement varier ou s'atténuer avec les personnages et suivant les situations dramatiques. La tragédie des *Suppliantes*, par exemple, la seule peut-être où l'on ne puisse relever un mot de critique à l'adresse des Olympiens, est toute pleine du respect des dieux. L'Athénien Thésée qui, dans une longue tirade optimiste[4], vante les bienfaits que l'homme doit à la divinité, y fait une profession de piété plus complète encore que l'Argien Adraste, pour qui l'humanité

1. *Hercule*, 1307. *Troy.*, 67, 85. *Androm.*, 1160.
2. *Oreste*, 28, 76, 162, 285, 416, 595, 1245, 1302.
3. *Hercule*, 829. Encore Hèra a-t-elle ses raisons. Mais on se demande pourquoi la messagère des dieux, Iris, partage la haine d'Hèra et s'associe à sa vengeance (v. 832).
4. *Suppliantes*, 196-218.

est dans la dépendance étroite de Jupiter[1]. D'autre part, les divinités qui interviennent au dénouement des drames d'Euripide sont secourables et bonnes ; il en est même, comme les Dioscures, que les misères humaines touchent de pitié[2]. Mais ces concessions faites aux idées communes n'empêchent point le poète d'exprimer souvent son sentiment personnel, et de reprocher, avec insistance, aux dieux leur dureté indifférente et leur égoïsme malfaisant. Ce sont eux qui, pour remédier à l'excès de population de la terre, ont fait périr des milliers d'hommes en suscitant la guerre de Troie[3]; ce sont eux qui, à cause d'un rite mal observé, bouleversent une vie[4]; eux qui ici-bas jettent partout le trouble et sèment le désordre, pour se faire mieux adorer de l'ignorance et de la frayeur humaines[5]. Dénoncer l'immoralité de la conduite des Olympiens, signaler en passant, mais par des allusions fréquentes et des traits répétés, leurs injustices et leurs cruautés, n'était-ce point porter la plus grave atteinte aux croyances de la foule?

Une négation radicale des dieux, dangereuse partout à Athènes, n'eût pas été possible au théâtre. Seul Bellérophon a l'audace de dire qu'il n'y a pas de

1. *Suppl.*, 734. Dans le même ordre d'idées est le fragment (254) de l'*Archélaos :* « C'est chose facile d'accuser les dieux », et celui des *Péliades* (606), où il est dit que les dieux ne sont pas injustes, mais que la confusion règne dans les choses humaines.

2. *Électre*, 1327 et suiv.

3. *Hélène*, 38-40. *Oreste*, 1640-42. Plut., *de Stoïc. repugn.*, 32, 2. Cf. Eurip. *fragm. incert.* 1082, Nauck[2].

4. *Iphig. A.*, 24.

5. *Hécube*, 958.

divinités au ciel. Mais Bellérophon est dans son rôle traditionnel d'impie quand il tient ce langage, qu'il eût été facile au poète de désavouer. D'ordinaire, ce n'est qu'indirectement et sous forme de doute qu'Euripide laisse percer ses sentiments au sujet des dieux populaires. Un des motifs les plus propres de tout temps à ébranler la foi du vulgaire est l'inégalité, souvent cruelle, de la répartition des biens et des maux entre les hommes. Si le juste n'est pas mieux traité ici-bas que le méchant, si même il arrive que certains méchants soient plus heureux que certains justes[1], que faut-il penser des dieux? N'est-on pas tenté de croire que le gouvernement du monde leur échappe? A voir le train des choses humaines, il semble en effet à plusieurs personnages d'Euripide que le monde n'est pas gouverné, et le spectacle de l'injustice triomphant de la justice les amène à se demander si c'est bien la divinité, et non le hasard, qui mène tout[2]. « O Jupiter, s'écrie Talthybios, dirai-je que tu as les yeux sur l'humanité, ou bien les hommes se sont-ils fait à ce sujet une opinion vaine, et est-ce la fortune qui préside à toutes les choses humaines[3]? » L'alternative proposée n'est qu'un artifice de langage qui dissimule mal l'intention du poète : en faisant ressortir, ici et ailleurs, la contradiction qui existe si fréquemment entre le sort de

1. *Bellérophon*, fr. 286, Nauck², v. 8. Cf. *Électre*, v. 583. *Phrixos*, fr. 832. *Œnom.*, fr. 577. *Fragm. incert.* 900; 901.

2. Eurip. ap. Athenag., p. 28. Cf. *Troy.*, 1077.

3. *Hécube*, 488. Le chœur d'*Hippolyte*, 1105 et suiv., disait : « J'ai au fond du cœur l'espoir d'une sagesse divine; mais je ne sais que penser au spectacle du sort des mortels. »

l'homme et ses mérites, il veut amener la foule à penser qu'il n'y a point intérêt pour elle à honorer des dieux ou si injustes ou si détachés de l'humanité, qui gagnent si mal l'encens et les sacrifices qu'on leur offre. Que sont d'ailleurs ces êtres divins, et que peut-on savoir d'eux? « Nous sommes esclaves des dieux, *quels que soient les dieux*, » dit Oreste[1], qui semble sortir de l'école de Protagoras. Les femmes du chœur d'*Hélène*, qui ont l'esprit très critique pour leur sexe et pour leur condition, posent cette question : « Lequel des mortels, après avoir poussé très loin ses recherches, prétendra avoir découvert ce qu'est la divinité, ce qu'est ce qui n'est pas dieu, ce qu'est ce qui est intermédiaire entre la divinité et l'homme[2] » — en d'autres termes, en quoi la nature des dieux diffère de celle des héros[3] et de celle des hommes? Ces distinctions, que les anciens poètes savaient très bien, Euripide veut que ses contemporains ne les sachent plus : ce n'est évidemment pas pour fortifier la foi religieuse qu'il laisse flotter les dieux dans le vague et qu'il enveloppe leur essence de mystère.

Ces doutes théologiques atteignent-ils le dieu principal de la religion hellénique, Jupiter? Les héros d'Euripide ne s'expriment pas toujours de la même façon au sujet du maître des dieux. Quelquefois ils se contentent de dire, en passant et sous forme de

1. *Oreste*, 410.
2. *Hélène*, 1136 et suiv.
3. C'est ainsi qu'il faut entendre l'expression τὸ μέσον. Cf. Nägelsbach, *Die nachhomer. Theologie*, p. 104.

parenthèse, qu'on ne sait pas ce qu'il est. Hercule, qui, en sa qualité de demi-dieu et de futur habitant de l'Olympe, devrait être renseigné sur le compte de son père céleste, affecte à ce sujet une ignorance singulière. « Jupiter, dit-il, — *quel que soit Jupiter* — m'a engendré pour être l'objet de la haine d'Hèra[1]. » La formule hardie ὅστις ὁ Ζεύς se trouvait encore au premier vers de la *Mélanippe philosophe*, où elle était accompagnée d'un commentaire aggravant : « Jupiter — quel que soit Jupiter — car je ne le connais que par ouï-dire[2]. » Qu'une telle déclaration ait été mal accueillie du public, il n'y a là rien qui doive nous surprendre. Plutarque raconte, et nous l'en croyons volontiers, que ce début de la *Mélanippe* souleva au théâtre un tel orage que le poète, condamné, pour faire jouer sa pièce, à donner satisfaction à la foule, remplaça ensuite ce vers sceptique par un vers dont l'exagération dogmatique n'était pas sans ironie : « Jupiter, comme la vérité le proclame, a été le père d'Hellen[3]. » Le ton de cette palinodie imposée par les circonstances est encore un témoignage indirect de l'état d'esprit du poète.

Euripide ne s'en tient pas toujours à ce scepticisme vague : il laisse entrevoir aussi ce qu'il pense, ou ce qu'on pourrait penser, de la nature de Jupiter, qu'il paraît confondre, à certains moments, avec l'*Éther* (Αἰθήρ). Quand Aristophane, dans les *Gre-*

1. *Hercule*, 1263, Nauck. C'est dans un autre sens que chez Eschyle le chœur d'*Agamemnon*, en parlant de Zeus, emploie la formule ὅστις ποτ' ἐστίν (v. 160, H. Weil).

2. *Mélan.*, fr. 483.

3. Plut., *Mor.*, p. 756 *b*.

nouilles[1], fait prononcer à Euripide une prière débutant ainsi : « Éther, toi qui es ma nourriture », il use de son droit de poète comique. Le mot αἰθήρ est, en effet, un mot qui revient souvent, et quelquefois avec une valeur philosophique, dans la langue d'Euripide. Anaxagore avait dit, au commencement de son livre sur la Nature, que l'air et l'éther, l'un et l'autre infinis, contenaient tout à l'origine. Cette distinction de l'air et de l'éther, ou autrement de l'atmosphère des régions inférieures et de celle des régions supérieures du monde, se retrouve chez Aristophane, dans la bouche de Socrate, qui invoque comme dieux « l'Air sans bornes et l'Éther brillant[2] ». Elle a disparu chez Euripide, qui ne parle plus que de l'éther, mais qui attache à ce mot une signification particulière, qu'il s'agit de préciser. Il y avait bien longtemps qu'Homère avait représenté le souverain des dieux comme habitant au sein de l'éther[3]. Euripide, quand il exprime les idées traditionnelles, se sert d'images analogues. Il nous montre Zeus trônant sur son siège céleste et « sur l'éther[4] ». Un personnage d'une tragédie dont on ignore le nom disait que, « s'il avait des ailes, il prendrait son essor jusqu'aux plus hautes régions de l'éther pour s'approcher de Zeus[5] », et Aristophane parodie un vers de la *Mélanippe*,

1. Vers 892. Cf. 1352. C'est encore pour tourner en ridicule l'importance attribuée à l'éther par Euripide et par les philosophes que les Nuées (v. 570) invoquent comme leur père « le très auguste Éther ». Cf. l'observation du Scholiaste au vers 892 des *Grenouilles*.

2. *Nuées*, 264-265.

3. *Iliade*, II, 412, αἰθέρι ναίων.

4. *Troy.*, 1077-79.

5. Clem. Alex., *Strom.*, IV, p. 642 (*Fragm.*, 911, Nauck²).

quand il fait de l'éther « la chambre de Jupiter[1] ». Mais Euripide, philosophant, tient un langage tout différent. On s'aperçoit bien vite que, pour lui, l'habitant de l'éther se confond avec sa demeure, que l'éther et Zeus ne font qu'un. C'est ce que démontrent les témoignages les plus formels. On lit dans un fragment : « O jeune fille, tu as été engendrée par l'éther, à qui les hommes donnent le nom de Zeus[2]. » — Le dieu suprême est, d'après Euripide, l'éther transparent qui enveloppe la terre, dit Cornutus[3] songeant sans doute aux beaux vers traduits par Cicéron : « Tu vois cet éther, qui s'étend à l'infini dans les hauteurs célestes, et qui embrasse la terre de ses fluides étreintes. C'est Zeus, crois-le; c'est le dieu, sois-en persuadé[4]. » Euripide dépouille donc Jupiter de sa personnalité divine pour ne voir en lui qu'un nom de l'éther[5], et pour le transformer en un élément essentiel de la nature. Tel est, en effet, le rôle qui lui est attribué dans un fragment, déjà cité, du *Chrysippos*, où tous les êtres sont représentés comme ayant dû leur naissance à l'union de deux principes dont l'un est la Terre, l'autre « l'Éther de Zeus[6] », c'est-

1. Schol. Aristoph., *Grenouilles*, 100.
2. *Fragm.*, 877.
3. *De Nat. Deor.*, XX, p. 104, Osann. (184, Gale).
4. *Fragm.* 941. Cicer., *De Nat. D.*, II, 25, 65.
5. Démocrite donnait l'assimilation de Zeus à l'air comme l'opinion de « quelques savants ». Cela ne prouve pas que ce fût son opinion personnelle; mais cela semble indiquer que cette interprétation de la nature de Jupiter n'appartient pas, en ce temps-là, à Euripide tout seul. Les comiques s'en empareront, comme on le voit par le fragment 84 de Philémon.
6. *Fragm.* 839, v. 1.

à-dire, comme Euripide a pris soin de l'expliquer ailleurs, l'éther, élément physique, auquel les hommes donnent le nom de Jupiter.

Si, par l'éther, Euripide avait entendu seulement l'air des hautes régions et le ciel qui brille au-dessus de la tête de l'homme[1], son interprétation de la nature de Jupiter n'aurait eu rien de choquant. Certaines habitudes de la langue hellénique prouvent que le dieu du ciel se confondait quelquefois, dans l'esprit de ses adorateurs, avec le ciel lui-même. Les Grecs disaient : Ζεὺς ὕει, Jupiter pleut; Homère avait dit autrefois que « les neiges tombent de Jupiter[2] ». Ces confusions populaires pouvaient, jusqu'à un certain point, justifier celle qu'Euripide établit à dessein. Mais il est bien certain qu'à ses yeux l'éther assimilé à Zeus n'est pas seulement le ciel, et que le mot a chez lui une plus large portée. En effet, l'éther d'Euripide n'est autre que l'air infini qui, d'après la doctrine d'Anaximène reproduite par Anaxagore et par Démocrite[3], enveloppe de tous côtés la terre, qu'il recouvre et qu'il porte. Mais à cette conception précise s'en mêle une autre plus vague dans un curieux passage des *Troyennes*, qui montre combien l'opinion d'Euripide était flottante à ce sujet, et quel embarras il éprouvait à définir la puissance mystérieuse dont il reconnaissait l'action sur l'homme et dans la nature. Ce passage est une prière — prière non de dévot

1. C'est la valeur qu'a le mot dans une épigramme d'Euripide citée par Athénée, II, p. 61 *b*.
2. *Iliade*, XIX, 357.
3. Aristote, *Du Ciel*, II, 13. Plut., *Mor.*, p. 896 *e*.

mais de philosophe — mise par le poète dans la bouche d'Hécube : « O toi qui portes la terre et qui reposes sur la terre, qui que tu sois, toi qu'il est difficile de connaître, Zeus; que tu sois la nécessité de la nature ou l'intelligence des mortels, je t'adresse ma prière. Car, par un chemin mystérieux, tu conduis, selon la loi, toutes les choses humaines[1]. » Ménélas a bien raison de s'étonner de cette prière : elle était d'un genre nouveau, et Jupiter n'en avait jamais entendu de pareille. Qu'y trouve-t-on en effet? Tout d'abord, l'assimilation, familière au poète, de Zeus avec l'éther; puis deux hypothèses qui s'y substituent : suivant la première, la divinité que le vulgaire, ignorant de ce qu'elle est, appelle Jupiter, et que le poète philosophe cherche à définir, serait l'ensemble des lois nécessaires et immuables de la nature, ou, d'un mot, cette Anagkè dont il dit ailleurs « qu'au-dessus d'elle il n'y a rien[2] »; d'après la seconde, elle serait νοῦς βροτῶν, l'intelligence de l'humanité. Cicéron a fait ressortir l'audace de cette dernière supposition, qui, dans d'autres tragédies perdues pour nous[3], devenait sans doute une affirmation catégorique. « L'intelligence, dit-il, à mon sens, est divine : Euripide ose dire qu'elle est dieu[4]. » On imaginerait difficilement un langage plus hardi. Les deux hypothèses entre lesquelles le poète paraît hésiter

1. *Troy.*, 884 et suiv.

2. *Alceste*, 965. Cf. *Hélène*, 513-514, où Ménélas, disant : « Il n'y a rien de plus fort que la nécessité », avertit que ce n'est pas lui qui parle, mais *les sages*.

3. Eurip., ap. Schol. Pind., *Nem.*, VI, 7.

4. *Tuscul.*, I, 26, 65.

éliminent, en effet, non seulement les dieux multiples tels que les rêvait l'imagination populaire, mais même la personne d'une divinité unique, si haute qu'on la suppose : ces conceptions sont remplacées par celle d'une force — si le mot n'est pas chez Euripide, l'idée s'y trouve — d'une force inconnue, impénétrable en son essence, mais qui se manifeste sous deux aspects : celui des lois de la nature; celui de l'intelligence humaine. Euripide n'a-t-il pas laissé entendre ailleurs, à mots couverts, que les divinités n'existent qu'en vertu de la loi, que la tradition du genre humain fait toute leur réalité[1]. Ce sont des textes de ce genre, d'autres encore peut-être qui nous manquent aujourd'hui, qu'Aristophane avait en vue quand il accusait Euripide d'avoir voulu persuader aux hommes qu'il n'y a point de dieux[2].

La conclusion où nous arrivons semble contredite par la tragédie des *Bacchantes*, où le vieux Tirésias fait la réflexion suivante : « Les traditions de nos pères, celles qui, aussi vieilles que le temps, sont parvenues jusqu'à nous, ne seront ébranlées par nul raisonnement, pas même par les inventions savantes d'esprits supérieurs[3]. » — « Ce n'est pas sagesse, dit le chœur, que de faire le sage, et de penser autrement

1. *Hécube*, 799. Voir le commentaire de M. H. Weil sur ces vers.

2. *Thesmoph.* 451. Euripide eut, pendant longtemps, un renom d'impiété. Le pseudo-Plutarque, *De placit. philos.*, I, 7, 2, qui cite le poète en compagnie de Diagoras, de Théodore de Cyrène et d'Évhémère, prétend que la crainte de l'Aréopage l'empêcha seule de déclarer ouvertement son athéisme.

3. *Bacch.*, 201.

qu'il n'est permis aux mortels... Il est prudent de tenir notre pensée éloignée de ce qu'enseignent des esprits orgueilleux. Ce que croit et pratique l'humble multitude, voilà ma loi[1]. » Ces passages ont permis de soutenir que, dans les *Bacchantes*, Euripide a condamné les recherches philosophiques et renié, pour faire profession d'orthodoxie[2], tout son passé. Le poète, vieilli, fatigué de la vie, désenchanté de la science, se serait réfugié dans la religion comme dans un port après l'orage; les *Bacchantes*, tragédie sacrée, seraient l'acte de conversion de ce grand esprit. Il nous est difficile de partager ce sentiment. Sans doute, les principaux personnages du drame, Cadmos, Tirésias, Agavè, sont possédés de l'enthousiasme bacchique, et, dans leur ivresse mystique, ils prêchent la foi absolue, la foi aveugle au dieu nouveau. Mais, à côté de l'exaltation religieuse, qui est en effet dominante, il y a place dans la pièce pour le bon sens et la raison. Aux adorateurs de Bacchus le poète a opposé un esprit fort, Penthée, qui accable de sarcasmes le culte nouveau : « Absent de ce pays, dit-il en entrant en scène, j'apprends à mon retour le mal étrange qui sévit sur la cité, comment nos femmes ont quitté leurs demeures, feignant de saints transports, et comment elles s'élancent dans les forêts de la montagne, pour fêter par leurs chœurs de danse je ne sais quel dieu nouveau, sous le nom de Dionysos... Elles veulent faire croire qu'elles sont des Ménades consacrées au culte : la vérité est qu'elles

1. Vers 395, 427 et suiv.
2. Patin, *Tragiques grecs*[3], I, p. 46.

préfèrent Aphrodite à Bacchus[1]. » Tirésias, un peu plus loin, cherche à expliquer par un jeu de mots, par une étymologie dans le goût de celles que de nos jours a proposées Max Muller, la légende de la naissance de Bacchus cousu dans la cuisse de Zeus[2]. Il y a surtout une scène des plus intéressantes où Euripide a imaginé de mettre face à face Penthée et Bacchus qui a pris la figure d'un de ses prêtres, d'opposer le mécréant au dieu[3]. Penthée a l'incrédulité tenace : le récit qui lui est fait des miracles opérés par les Bacchantes ne le touche point, et il ne voit dans les transports des adoratrices du dieu autre chose qu'une maladie, une pure folie. Penthée, il est vrai, finit mal. Traqué comme une bête fauve par les femmes thébaines, il est mis en pièces des mains de sa propre mère Agavè qui, dans son égarement furieux, le prend pour un jeune lion. Mais ce dénouement du drame était le dénouement même de la légende, dont il eût été difficile au poète de s'écarter. Il ne faut pas se hâter d'en conclure qu'Euripide ait voulu prendre parti contre Penthée ni approuver la vengeance du dieu. Quand Agavè rentre en possession d'elle-même, elle a horreur de ce qu'elle a fait, et elle reproche à Bacchus le forfait où il l'a poussée. « C'est que vous aviez outragé un dieu », dit Bacchus. Et Agavè, sur un ton d'indépendance qui trahit Euripide, lui répond : « Les dieux ne devraient pas avoir les mêmes

1. Vers 215. Cf., au vers 487, les insinuations relatives aux dangers moraux des fêtes de nuit.
2. V. 292-297.
3. V. 451-518.

passions que les hommes[1]. » Dans les *Bacchantes*, le poète, comme il lui arrive quelquefois, a donc fait plaider à ses personnages deux causes contradictoires : celle du mysticisme et celle de la raison. C'est la cause du mysticisme qui est le plus longuement et le plus fortement développée. La religion de Bacchus offrait à Euripide une source de beautés originales où il ne pouvait manquer de puiser : il est donc entré aussi avant que possible, avec une rare souplesse et une entière liberté, dans l'esprit des adorateurs du dieu. Mais, si chez lui le poète s'est passionné pour la religion dionysiaque, le philosophe a dû secrètement partager les sentiments de Penthée. En tout cas, il n'est nullement démontré qu'Euripide ait songé, sur le déclin de sa vie, à faire profession de mysticisme bacchique.

On ne voit pas non plus qu'il ait jamais été attiré par la secte orphique, qui comptait cependant, de son temps, de nombreux adeptes. L'âge où a vécu Euripide est à la fois l'âge de la critique la plus hardie, des négations les plus audacieuses, et du sentiment religieux le plus actif. Cette activité va jusqu'à l'inquiétude. La religion ordinaire ne suffisant plus au besoin d'adoration dont beaucoup d'âmes étaient alors possédées, on quittait le grand jour du culte public pour se presser dans l'ombre des cultes mystiques. Quelle douceur pour la piété que de pouvoir fréquenter, à côté du temple banal, un petit sanctuaire privilégié; que de se séparer du commun, de faire

1. 1347-1348. Cf. dans *Hippolyte*, v. 120, la réflexion critique du serviteur : « Il faut que les dieux soient plus sages que les hommes. »

partie d'une société d'élus, d'assister à des cérémonies secrètes, de se créer ainsi, par des pratiques inconnues de la foule, des mérites exceptionnels! La vision de l'autre vie, la terreur des enfers hantait les imaginations, avides d'un merveilleux nouveau. Pour se concilier les divinités d'en bas, que l'on se figurait redoutables, les mystères des Grandes Déesses d'Éleusis n'étaient pas assez : on courait se faire initier aux mystères orphiques de Bacchus.

Euripide s'est-il montré favorable à ces pieuses nouveautés? Pour l'affirmer, il serait difficile de se fonder sur les fragments du chœur que chantait, dans la tragédie des *Crétois*, une troupe de « prophètes[1] » du Jupiter de l'Ida. Bien que ces hommes y soient représentés comme suivant un régime de vie analogue à celui des Orphiques, puisqu'ils s'abstiennent de manger la chair des animaux, ils paraissent avoir été seulement attachés au culte mystique de Zeus Idéen, associé à celui de la Mère des dieux et à celui de Zagreus, le Bacchus crétois[2].

Dans les tragédies conservées, il n'y a que deux textes, très courts, qui se rapportent aux Orphiques, et ces textes ne sont pas un éloge. Le chef du chœur d'*Alceste* parle, avec un dédain tout philosophique, des ouvrages qui circulaient sous le nom du fondateur légendaire de la secte. Il s'est livré à de nombreuses études, et, contre la force souveraine de la Nécessité, il n'a trouvé, dit-il, aucun remède « dans les tablettes

1. Porph., *De Abstin.*, 4, 19. Voir le vers 4 du fragment.
2. *Fragm.* 472, Nauck². Sur le Dionysos de Crète, cf. Diod., V, 75, 4.

thraces où est écrite la parole d'Orphée[1] ». Le texte de l'*Hippolyte* est plus formel. Thésée s'y indigne contre les momeries des sectaires et contre la vanité de leurs livres sacrés. « Glorifie-toi maintenant, dit-il à Hippolyte; cherche à en imposer aux autres en t'abstenant de la chair des animaux; flatte-toi d'être un initié, d'avoir Orphée pour maître et d'admirer la vaine fumée de tous ses écrits. Te voilà pris sur le fait. Les hommes de cette sorte, il faut les fuir, je le dis à tous bien haut; car ils cherchent à nous duper par de belles paroles, tandis qu'ils trament de honteux desseins[2]. » Les Orphiques sont donc présentés ici, avec une intention qu'on ne saurait contester, comme des hypocrites qui cachent leurs vices sous les dehors d'une piété extraordinaire. Objectera-t-on à cette interprétation qu'Hippolyte, à qui Thésée lance ces reproches, est dans la pièce un personnage sympathique? Mais Hippolyte n'est orphique qu'ici, un instant, par l'effet d'une supposition momentanée du poète : dans tout le reste du drame, il ne l'est point. Ce n'est pas Dionysos qu'il reconnaît et proclame comme son dieu. Sa divinité à lui, l'objet exclusif et passionné de son culte, c'est Artémis, la chaste déesse dont la pureté l'enchante, dont le commerce mystique emplit son âme de douceurs célestes. Orphée n'est pour rien dans cette dévotion du jeune homme. Il faut donc admettre que Thésée, ou plus exactement le poète, a seulement pris occasion de la piété singulière d'Hippolyte pour l'assimiler en pas-

1. *Alceste*, 964-69.
2. *Hippol.*, 952-57.

sant à un Orphique, c'est-à-dire à un homme qui fait parade de religion, mais qui, au fond, ne vaut pas mieux que le vulgaire dont il prétend se distinguer.

III

La divination et les devins. — Le droit d'asile. La religion du serment.

Les Orphiques comptaient dans leurs rangs plus de dupes que de charlatans. On ne saurait en dire autant d'une autre catégorie de gens qu'Euripide a attaqués résolument, et non sans courage, car ils étaient alors en grand crédit : les devins. La croyance à la divination fut particulièrement vivace en Grèce, aux époques où l'on avait le plus d'intérêt à pressentir la volonté des dieux, aux heures de crise politique et de péril national. Pendant la guerre du Péloponèse, des centaines d'oracles furent mis en circulation, et les devins qui s'offraient à les expliquer pullulèrent. Malheureusement, ni les oracles, ni leurs interprètes n'étaient d'accord. A Athènes, pendant les délibérations relatives à l'expédition de Sicile, on était si incertain sur l'avenir réservé par les dieux à cette entreprise, qu'Alcibiade, en habile homme qu'il était, prit soin de faire venir de loin — du fond des déserts de la Libye — un oracle de Jupiter Ammon qui, entendu comme il convenait, était favorable à ses desseins. Le prestige de cet oracle exotique fut considérable : il contribua à entretenir dans l'esprit du peuple les espérances dont on avait

besoin qu'il fût bercé. Au temps d'Euripide, les oracles jouent donc un rôle important dans la politique d'Athènes aussi bien que dans les affaires des particuliers. Les devins qui en vivent sont, il est vrai, si nombreux que tous ne font pas fortune à ce métier. Quelques-uns sont de pauvres diables, comme ce Thoumantis et cet Hiéroclès que raille Aristophane[1]. Mais ceux-là sont des maladroits qui déshonorent leur profession. Les devins, en général, sont des gens posés, considérés, dont on ne se moque point[2]. Ils ont alors un protecteur puissant et un client fidèle, qui est Nicias. Celui-ci, à qui les dieux faisaient si peur qu'il leur offrait chaque jour un sacrifice, avait un devin attaché à sa personne, du nom de Stilbidès, qu'il trouvait commode de loger chez lui pour l'avoir toujours sous la main[3]. Mais Nicias ressemblait aux gens qui, tout en ayant un médecin attitré dont ils suivent d'ordinaire les avis, sont trop inquiets de leur santé pour ne pas recourir en même temps à des consultations. Quand les lumières de Stilbidès ne lui paraissaient pas suffisantes, il allait en chercher d'autres auprès des confrères. Tant que Nicias vécut, le métier de devin fut donc assez lucratif à Athènes. Non moins connu que Stilbidès est cet Euthyphron qui a donné son nom à un dialogue de Platon et qui est l'un des interlocuteurs du *Cratyle* : il faisait partie de l'entourage de Socrate, qui aimait à s'entretenir

1. *Chevaliers*, 1269. *Paix*, 1046.
2. Sur les devins au siècle de Périclès, voir Bouché-Leclercq, *Histoire de la divination dans l'antiquité*, t. II, p. 82 et suiv.
3. Plut., *Nicias*, 4, 2; 23, 7.

avec lui et qui le tenait en assez grande estime. Faut-il s'étonner de cette sympathie de Socrate pour Euthyphron? Le philosophe qui écoutait la voix de l'oracle intime qu'il portait au-dedans de lui était un devin à sa manière.

Euripide, qui a fréquenté Socrate, a-t-il eu la même indulgence que lui pour la divination? S'il faut le rapprocher de quelqu'un sur ce point, c'est moins, à ce qu'il semble, de Socrate que d'Anaxagore. Ce philosophe sans doute n'a exprimé nulle part d'opinion formelle au sujet de l'art des devins; mais ce qu'il en pensait découle du principe fondamental de sa doctrine. Le *Nous*, qui s'est borné à donner aux atomes confondus dans le chaos l'impulsion initiale et qui a abandonné ensuite à lui-même le monde qu'il avait réglé par le mouvement, n'est pas une Providence. Or, si l'on supprime l'idée d'une Providence dans les choses humaines, on supprime en même temps la possibilité de l'art de la divination. Une anecdote racontée par Plutarque[1] nous montre du reste pratiquement le cas qu'Anaxagore faisait des interprétations des devins. On apporta un jour à Périclès, d'une métairie qu'il avait à la campagne, la tête d'un bélier qui avait une seule corne au milieu du front. Le devin Lampon, appelé pour rendre compte d'un tel prodige, en trouva tout de suite la raison : ce phénomène annonçait d'une façon évidente que tous les pouvoirs de la cité allaient être concentrés sur une seule tête, celle de Périclès. Anaxagore, qui était là, fut moins

1. *Périclès*, VI, 2.

flatteur ou moins clairvoyant; mais, en homme de science qu'il était, il fit ouvrir le crâne de l'animal, où il constata que la cervelle, au lieu de remplir toute la cavité, avait pris la forme d'un œuf dont la pointe était tournée vers la naissance de la corne unique; et il démontra que c'était pour ce motif que le bélier n'avait pas deux cornes. Ceux qui étaient là, dit Plutarque, admirèrent beaucoup la science d'Anaxagore; mais, quelque temps après, quand Périclès devint le chef unique et incontesté d'Athènes, ce fut le devin Lampon qu'on admira.

Ce que nous savons d'Euripide nous permettrait d'affirmer, même en l'absence de toute preuve positive, qu'il n'a pas été plus dupe des devins qu'Anaxagore. Mais les témoignages ne manquent point, et le poète n'a pas caché son sentiment à ce sujet. Un seul personnage de son théâtre tient un langage favorable à la divination : c'est Thésée, dans les *Suppliantes*[1]. Mais il fallait bien que la piété de Thésée, son respect pour les divinités et pour leurs oracles, fît contraste avec l'impiété d'Adraste, qui n'a pas écouté les avis d'Amphiaraos et qui est parti malgré les dieux. Thésée, en prenant la défense de la divination, ne fait que jouer un rôle qui lui est imposé par le caractère d'Adraste, contraire au sien : il n'est pas l'organe de la pensée du poète. Cette pensée éclate en maint endroit. Les moyens divers que l'on employait pour connaître les volontés des dieux paraissent à Euripide choses tout

1. Vers 155-159. Cf. 211-213.

à fait ridicules. « Il faudrait être bien sot, dit Ion, pour chercher à faire parler les dieux, quand ils ne le veulent pas, soit en immolant des brebis devant leurs autels, soit en observant le vol des oiseaux[1]. » Hippolyte, chassé de l'Attique par Thésée, se plaint d'être exilé sans jugement, sans que le crime dont on l'accuse ait été prouvé et sans que les devins aient été consultés. Thésée lui répond que la tablette qu'il tient à la main est une preuve suffisante, qu'il n'a pas besoin d'aller tirer au sort les bulletins des devins, et il ajoute, sans respect aucun pour l'art de l'ornithomancie : « Quant aux oiseaux qui volent au-dessus de ma tête, je m'en moque bien[2] ! » Les hommes qui font métier d'interpréter le vol des oiseaux et les autres signes de la volonté divine sont des gens pour qui Euripide ne professe aucune estime. Dans les *Phéniciennes*, il est vrai, il a donné un certain caractère de dignité et de noblesse au prophète légendaire de Thèbes, au vieux Tirésias; mais c'est que les prophéties de Tirésias intéressent l'action du drame. Mandé par Créon, le devin lui déclare que Thèbes est perdue si l'on ne veut appliquer à cette situation désespérée le seul remède qui reste encore, remède cruel dont, pressé de questions, il laisse à la fin échapper le secret : pour sauver la ville de Cadmos, il faut que Créon fasse le sacrifice de son propre fils, qu'il immole Ménoikeus. Le roi de Thèbes se trouve ainsi placé dans l'alternative de voir périr son fils ou sa patrie. Comme cette situation n'est due qu'à l'in-

1. *Ion*, 375 et suiv.
2. *Hippol.*, 1058. Cf. *Électre*, 401.

tervention de Tirésias, on comprend qu'Euripide ne se soit pas privé du pathétique d'une pareille scène et qu'il ait fidèlement reproduit le caractère que la tradition donnait au prophète thébain. Encore, au moment où Tirésias quitte la scène, le poète lui prête-t-il des réflexions qui dépassent les limites de son rôle, puisqu'il déclare au public que les devins se trouvent dans une situation fausse, qu'ils n'osent pas dire la vérité à leurs clients si cette vérité doit leur être funeste, et qu'en conséquence l'intérêt leur commande de duper, pour leur être agréables, ceux qui les consultent[1].

Euripide s'est expliqué plus complètement ailleurs sur le compte de cette « engeance ambitieuse » des devins, qui est une peste, « un fléau »[2]. Il pose quelque part cette question : Qu'est-ce qu'un devin? et il y répond : « Un devin est un homme qui mêle à beaucoup de mensonges un petit nombre de choses vraies que le hasard lui a fait rencontrer (dans ce cas-là, on l'admire). Si le hasard l'a mal servi, on n'entend plus parler de lui[3]. » Euripide ne craint pas d'affirmer hautement que la prétendue science de ces hommes est une science illusoire. Comment osent-ils jurer qu'ils lisent clairement dans la pensée des dieux ? Ce n'est pas là une connaissance qui soit au pouvoir de l'homme. Quiconque se fait fort de savoir les choses divines ne sait qu'une chose : tromper les

1. *Phénic.*, 954-959. Sophocle, lui aussi, a lancé des traits contre les devins : *Antig.*, 1037, 1055; *Œdipe-Roi*, 500.
2. *Iphig. A.*, 520.
3. *Ibid.*, 956. Cf. *Iphig. T.*, 574.

gens par ses discours[1]. L'art de la divination est donc un art mensonger, et ceux qui le pratiquent — Euripide le leur dit par la bouche du messager d'*Hélène* — sont des imposteurs. « Que l'art des devins est misérable et plein de mensonges ! Non, la vérité n'a rien à voir avec le langage de la flamme des autels ni avec celui des êtres ailés : c'est une sottise de croire que les oiseaux puissent venir en aide aux mortels... A quoi bon consulter les devins ? Il faut offrir des sacrifices aux dieux pour implorer leurs faveurs, et laisser la divination. Elle n'a été inventée que comme un appât pour amorcer les hommes. Jamais personne ne s'est enrichi grâce aux oracles de la flamme et sans rien faire. Le meilleur devin c'est le bon sens et la prudence[2]. » Voilà un langage catégorique. Euripide n'avait aucun ménagement à garder à l'égard d'hommes qui vivaient de la crédulité publique et dont plusieurs sans doute avaient eu une influence néfaste sur cette expédition de Sicile qui, quelques mois auparavant[3], avait fini si malheureusement. Il ne pouvait oublier non plus le devin Diopeithès et son dangereux fanatisme[4].

Le poète s'est élevé contre tous les préjugés qui se rattachent à la religion. Il a critiqué les abus que l'on faisait de son temps du droit d'asile. Ce droit

1. *Philoct.*, fr. 795, Nauck[2].
2. *Hélène*, 744-756.
3. La tragédie d'*Hélène* a été jouée en 412. — Aristophane n'a pas épargné non plus les devins. Voir la scène des *Oiseaux* (v. 959-991), où l'impudent devin, qui invente des oracles pour mendier des habits et réclamer sa part du sacrifice, est chassé ignominieusement de Néphélococcygie par Peithétæros.
4. Plutarque, *Périclès*, XXXII, 2.

était assurément une coutume humaine, généreuse, qui a épargné bien des violences et mis obstacle à plus d'un crime. Il était bon que l'esclave maltraité par son maître, que l'accusé poursuivi injustement, que l'ennemi vaincu trouvassent au pied des autels des dieux un refuge assuré. Xénophon et Plutarque racontent qu'après le combat de Coronée, où les Athéniens et leurs alliés furent défaits par Agésilas, un groupe de fuyards se retira dans le sanctuaire d'Athèna Itonia. Agésilas ne songea pas un seul instant à les en arracher. Non seulement il leur accorda la vie sauve, mais il leur donna un détachement de cavalerie pour escorte[1]. Le respect qu'inspirait l'inviolabilité des sanctuaires avait donc souvent d'utiles effets. Mais il arrivait aussi que cet usage arrêtât le cours de la justice la plus légitime. Il y avait des temples dont le droit d'ἀσυλία était absolu, et où les plus grands criminels, ceux qui avaient été condamnés justement au dernier supplice, échappaient à tout châtiment, tant qu'ils restaient dans l'enceinte consacrée. Euripide, contrairement à l'opinion courante, n'admet point que le crime puisse se soustraire à l'expiation en se plaçant sous la protection des dieux. « Un homme malhonnête, dit-il, que je verrais assis au pied d'un autel, sans me soucier de la loi, sans craindre les dieux, je l'en arracherais pour le livrer à la justice! Le méchant doit être traité en méchant[2]. » Il voudrait que le refuge des temples ne fût pas ouvert à tous indistinctement,

1. Xénoph., *Hellén.*, IV, 3, 20; *Agésil.*, XI, 1. Plut., *Agésil.*, XIX, 2.
2. Fragm. 1049, Nauck².

que les innocents seuls pussent y avoir accès. « Il ne faudrait pas, dit Ion, permettre aux méchants de venir s'asseoir sur les autels : il faudrait les en chasser et ne pas exposer les dieux au contact d'une main criminelle. Seuls les justes, traités injustement, devraient pouvoir s'arrêter dans les asiles sacrés : innocents et coupables ne devraient pas être admis aux mêmes sanctuaires ni obtenir des dieux les mêmes faveurs[1]. » Peut-être ces réflexions font-elles allusion à quelque scandale récent ; peut-être aussi le poète a-t-il voulu seulement appeler l'attention de ses contemporains sur les inconvénients d'un usage traditionnel, dont l'application était d'ailleurs variable et la légitimité controversée[2].

Il s'est montré plus hardi en émettant des doutes sur la valeur de la religion du serment. En Grèce, comme dans toute l'antiquité, le respect de la parole jurée était une des lois fondamentales des sociétés humaines. Le serment, considéré comme étant d'institution divine, avait un caractère sacré. Quand la formule en avait été prononcée, quand les dieux avaient été pris à témoin, l'obligation qui en résultait était absolue. Cette obligation passait jadis pour si forte qu'elle enchaînait, disait-on, les dieux eux-mêmes[3]. Les Grecs, nourris de pareilles idées, de-

1. *Ion*, 1312.

2. Voir à ce sujet Caillemer, art. *Asylia* du *Dictionn. des Antiquités* dirigé par M. Saglio.

3. D'après la *Théogonie*, 793, le dieu olympien qui s'est parjuré « reste inanimé pendant une année entière. Jamais l'ambroisie ni le nectar n'approchent de ses lèvres ; mais, sans souffle et sans voix, il gît sur sa couche, accablé par un lourd sommeil. »

vaient donc se scandaliser d'entendre dire au théâtre que la formule sacramentelle n'engage pas toujours, et qu'il y a lieu de distinguer entre les serments, suivant les circonstances dont ils ont été accompagnés. Il est, d'après Euripide, des serments contraints et forcés; il en est d'imprudents, par où l'on s'est lié sans pouvoir tenir sa parole. Mais la divinité, ajoute-t-il, n'est pas aveugle : elle saura bien discerner les pactes qui sont valables de ceux qui ne le sont point[1]. Du nombre de ces derniers est le serment qui a été prêté à Tyndare par les prétendants à la main d'Hélène, et celui que prête Hippolyte à la nourrice de Phèdre. On se rappelle le vers célèbre :

ἡ γλῶσσ' ὀμώμοχ', ἡ δὲ φρὴν ἀνώμοτος[2]

qu'Aristophane n'a pas été le seul à reprocher à Euripide[3]; dont celui-ci dut se justifier devant la commission du concours dionysiaque, et qui lui valut plus tard, dans un procès que lui intenta un certain Hygiænon, une accusation d'impiété, comme s'il avait conseillé aux hommes le parjure[4]. Il est certain cependant que ce vers, si on ne le détache pas de la place où il est, s'explique facilement. La nourrice de Phèdre, avant d'apprendre à Hippolyte la passion que Phèdre a conçue pour lui, fait promettre au jeune homme de ne pas révéler le secret qu'elle va lui communiquer. Hippolyte jure imprudemment, sans savoir de quoi il s'agit. Mais, quand il connaît

1. *Iphig. A.*, 394.
2. *Hippol.*, 612.
3. *Acharn.*, 398. *Thesm.*, 275. *Gren.*, 102; 1471.
4. Aristot., *Rhét.*, III, xv.

ce secret terrible, il ne se possède plus, et il est tenté d'aller tout dire à son père. La nourrice lui rappelant son serment, il répond : « C'est un serment de mes lèvres ; ma conscience n'a rien juré. » Malgré cela, il se considérera comme lié par son imprudence, et il se taira[1] : c'est donc la religion du serment qui, mise un instant en question, finira par triompher. Et cependant il faut reconnaître que cette distinction établie par Hippolyte entre la langue qui prononce la formule du serment et la pensée qui donne ou qui ne donne pas son acquiescement aux mots que la bouche prononce, était une distinction inquiétante ; que ce vers, dans sa brève précision, pouvait devenir une maxime dangereuse[2]. Qu'a donc voulu Euripide ? Il n'a pas eu assurément l'intention d'ébranler le respect dû aux serments, de détruire la fidélité à la parole jurée. Sur ce point comme sur beaucoup d'autres, il s'est simplement attaqué au formalisme étroit et inintelligent ; il a tenté de faire pénétrer dans l'esprit trop absolu du vulgaire des distinctions et des nuances ; il a essayé d'éveiller la réflexion sur la valeur de certains usages qui jusqu'alors avaient été suivis sans discernement et à l'aveugle ; il a fait en un mot ce qu'il fait souvent, et quelquefois hors de propos, dans son théâtre : œuvre de critique.

1. Cf. v. 656 ; 1060 et suiv.

2. Ce vers choquait surtout par sa forme, qui met si nettement l'idée en relief. Aux représentations de l'*Électre* de Sophocle, les spectateurs ne s'indignaient pas d'entendre Oreste (v. 47) demander au pédagogue de prêter un faux serment. Il est vrai qu'un dieu avait recommandé d'employer la ruse.

CHAPITRE III

LES IDÉES MORALES D'EURIPIDE

I

Idées pessimistes du poète sur la vie et la condition humaines.

L'enquête que nous poursuivons sur les opinions personnelles d'Euripide nous amène à nous demander ce qu'il a pensé de la vie humaine. Nous n'ignorons pas combien une telle recherche exige de prudence. En rassemblant, pour les coordonner, les idées morales çà et là éparses dans le théâtre du poète, il faut éviter de leur prêter rien qui ressemble à un système. Il ne s'agit pas de reconstituer artificiellement chez Euripide un corps de doctrines, mais seulement de rechercher quelles ont été, au sujet de l'homme et de la vie, ses idées dominantes, celles qu'il a exprimées plus d'une fois, celles qu'il développe avec complaisance et qui paraissent être, pour lui, des idées de prédilection. Ce serait faire tort à un poète dramatique que de le transformer en logicien

ou en professeur de morale; ce serait être injuste à son égard que de le considérer comme un pur sophiste, pour qui les idées sont sans valeur propre, et qui soutient, suivant l'occasion, d'après les nécessités de ses pièces, ou au gré d'une fantaisie mobile, les thèses les plus diverses. Nous essaierons de montrer qu'il y a chez Euripide un fonds constant d'idées morales, où ce qui est de lui ne se distingue pas toujours de ce qui appartient à son temps et à la tradition, mais où, malgré d'inévitables variétés d'opinions, on ne rencontre ni désordre ni caprice.

Un des caractères essentiels de la morale d'Euripide est le pessimisme. Peut-être ce mot demande-t-il quelques explications. On paraît croire quelque fois que le pessimisme est une maladie propre à notre siècle; dont Léopardi aurait semé les premiers germes et dont la contagion aurait été ensuite savamment répandue par Schopenhauer et par Édouard de Hartmann. Une opinion non moins accréditée est celle qui représente les Grecs d'autrefois comme des gens naturellement optimistes, dont la vie, toute de mouvement et d'éclat, n'aurait été qu'un enchantement perpétuel; comme de grands enfants tout entiers au bonheur de vivre, déployant à l'air libre, sous un ciel lumineux, la vigueur agile de leurs muscles et les joies saines de leurs esprits. Cette seconde opinion, sous une forme aussi générale, n'est pas plus exacte que la première. Dès le temps des poèmes homériques, l'humanité grecque a conscience de sa misère. Outre que les hommes courbent la tête sous le joug d'une puissance irrésistible et impitoyable qui est la

Moira, le Destin, ils savent qu'ils sont entre les mains de dieux capricieux, qui leur envoient tantôt le mal, tantôt le bien, plus souvent le mal que le bien. Une des lois de leur existence est la douleur. « Les dieux, dit le poète, ont imposé cette destinée aux mortels misérables de vivre dans la peine, tandis qu'eux-mêmes sont exempts de souffrance[1]. » Il nous dit encore que « de tous les êtres qui respirent et qui marchent à la surface de la terre il n'y en a pas de plus à plaindre que l'homme[2] ». Si les mortels en effet ont quelques rares instants de bonheur, ils doivent les acheter au prix de la souffrance : le bien, pour eux, est compensé par le mal. Cette loi de compensation s'exprime surtout, chez Homère, dans les paroles qu'à la fin de l'*Iliade* Achille adresse au vieux Priam, dont il compare la destinée à celle de son propre père Pélée[3]. Priam et Pélée sont deux exemples éclatants de l'imperfection nécessaire de toute vie humaine, de celles même qui en apparence sont les plus brillantes. La compensation des biens par les maux est d'ailleurs loin d'être toujours exacte. On se rappelle l'image de ces deux vases (πίθοι) qui sont placés au seuil de la demeure de Jupiter et qui contiennent les dons que le dieu fait aux hommes : dons funestes et dons utiles. « Celui des mortels pour qui Jupiter opère le mélange rencontre tantôt le mal, tantôt le bien. Mais celui à qui le dieu n'envoie que des présents de malheur est voué aux outrages : la détresse cruelle le

1. *Iliade*, XXIV, 525.
2. *Ibid.*, XVII, 446. Cf. *Odyss.*, XVIII, 130.
3. XXIV, 534 et suiv.

poursuit sur la terre, et il erre çà et là, méprisé des dieux et des hommes[1]. » Le poète nous laisse donc clairement entendre qu'il y a nombre d'existences humaines où la somme des maux dépasse de beaucoup la somme des biens, qu'il en est même qui semblent condamnées à un malheur sans mélange. De pareils textes, et bien d'autres encore[2], rendent difficile de prétendre que les Grecs du temps d'Homère étaient optimistes.

Ceux des siècles suivants ne le sont pas davantage. Chez Hésiode, les développements du mythe de Prométhée et de celui de Pandore sont inspirés par un sentiment profond des conditions malheureuses de l'existence. Ce sentiment s'affirme encore plus dans le célèbre mythe des Ages, où le poète fait un tableau si sombre de son temps. Les plaintes de l'homme contre la vie trouvent aussi leur écho dans les élégies de Théognis, dans la poésie lyrique, et surtout dans les œuvres des tragiques, contemporains ou prédécesseurs d'Euripide. Mais, chez Eschyle et chez Sophocle, ces plaintes n'ont rien qui étonne. Comment la tragédie n'éveillerait-elle pas dans l'âme des personnages qui sont mêlés à son action des impressions douloureuses ? comment n'arracherait-elle pas aux témoins comme aux victimes de ses catastrophes, avec des cris de surprise ou de révolte, des jugements désespérés sur la condition humaine ? Le spectacle qu'offre

1. *Ibid.*, 527-533.

2. Voir l'étude de M. Hild sur le *Pessimisme moral et religieux chez Homère et chez Hésiode*, publiée dans la *Revue de l'Histoire des religions*, t. XIV et t. XV (1886-1887).

la tragédie[1] n'a rien qui puisse faire aimer la vie. Euripide, par cela seul qu'il est poète tragique, exprimera donc à son tour des pensées pessimistes; mais il les exprimera autrement que ses devanciers, avec un accent qui lui est particulier.

Il ne se bornera pas à répéter, après Homère et après tant d'autres, que la vie humaine n'est que douleur[2]; il saisira toutes les occasions de donner les preuves de cette lamentable vérité. Ce qu'on appelle les biens de ce monde ne sont point, à ses yeux, réellement des biens. Les avantages de la fortune, dont le vulgaire est ébloui, sont illusoires. Un personnage du *Bellérophon* soutenait, jusqu'au paradoxe, que des trois conditions principales où la destinée peut placer l'homme : richesse, noblesse, pauvreté, c'est la dernière qui est la plus heureuse[3]. L'éloge de la médiocrité, thème banal qui revient souvent chez Euripide comme chez les autres tragiques, est aussi une démonstration indirecte des misères attachées à une haute situation[4]. « Tous les grands avantages de la vie, dit-il encore, peuvent se trouver quelquefois réunis sur les mêmes têtes; mais ce n'est que pour un temps. Les richesses ne sont pas un bien qui appartienne en propre aux hommes : ce bien, ils le tiennent des dieux et ils n'en ont que la garde. Or, les dieux peu-

1. Nous parlons ici en général. Il y a chez Euripide, comme nous le verrons, des tragédies qui produisent une autre impression, parce que le dénouement en est heureux.

2. *Hippol.*, 189. *Oreste*, 1-3 (vers traduits par Cicéron, *Tusc.*, IV, 29). Cf. *Iphig. A.*, 161; *Augé*, fr. 275, etc.

3. *Bellér.*, fr. 285, v. 5 et suiv.

4. *Médée*, 122. *Ion*, 620 et suiv.

vent, quand ils le veulent, reprendre ce qu'ils ont donné[1]. » Et le poète fait ressortir l'idée de l'instabilité de la fortune, tantôt par une de ces comparaisons qui lui sont familières et qu'il emprunte au spectacle de cette mer qu'il aimait à contempler de sa caverne de Salamine[2], tantôt en assimilant poétiquement, comme dans le fragment qui suit de la *Danaé,* les vicissitudes de la vie humaine aux variations du ciel et de l'atmosphère : « Les fortunes diverses des mortels ressemblent, je le prétends, à ce qui se passe dans ce qu'on nomme l'éther : tour à tour, il brille des splendeurs éclatantes de l'été, et il amène l'hiver en entassant d'épais nuages; il fait que tout verdit et se flétrit, que tout vit et tout meurt. De même pour la race des mortels, tantôt la vie brille d'une heureuse sérénité, tantôt, au contraire, elle s'assombrit de nuages. On vit au sein du malheur, on meurt au moment du bonheur : image des vicissitudes des saisons de l'année[3]. »

Si les biens extérieurs sont un leurre, l'homme du moins porte en lui-même une force, plus ou moins active, dont il dispose, l'intelligence. Mais combien cette force est limitée! Parmi les ignorances humaines il en est une à laquelle les Grecs, comme le prouve l'histoire de la divination, ne se sont jamais résignés : celle de l'avenir. Les héros tragiques paraissent quelquefois souffrir de marcher, à travers des péripéties diverses, vers un but inconnu, d'être con-

1. *Phéniciennes*, 555.
2. *Oreste*, 339.
3. Fragm. 330, Nauck². Cf. *Ino*, fragm. 415 et fragm. incert. 916.

duits malgré eux à des événements qui leur seront une surprise. A la fin de l'*Alceste*, le coryphée prononce les paroles suivantes : « Bien diverses sont les formes des volontés divines, et souvent les dieux trompent nos prévisions en exécutant leurs desseins. Ce qu'on attendait ne s'accomplit pas ; un dieu fraye la voie à ce qu'on n'attendait pas. Tel a été le dénouement de cette action[1]. » La même réflexion se rencontre, à peu près textuellement[2], à la fin de la *Médée*, d'*Andromaque*, d'*Hélène*, des *Bacchantes*, où elle semble avoir eu la valeur d'une simple formule que prononçait le coryphée, tandis que le chœur sortait de l'orchestre, et qui se perdait sans doute au milieu du bruit des spectateurs quittant leurs gradins. Quelques critiques supposent même que cette formule doit être attribuée aux acteurs. Il n'y a donc pas lieu d'y attacher grande importance. Mais la même idée est quelquefois reproduite, dans le cours du drame, par des personnages qui déplorent amèrement cette marche incertaine de la vie humaine, au sein d'une obscurité profonde qui leur dérobe les événements même les plus proches[3].

L'homme, à qui a été refusée la connaissance de l'avenir, trouvera-t-il quelque dédommagement dans la connaissance du passé et dans celle des lois du monde? Les sentiments d'Euripide à ce sujet ne peuvent être douteux. Il y a chez lui des éloges du sage,

1. V. 1159-1163.

2. Dans la *Médée* seulement, le premier vers est remplacé par celui-ci : « Jupiter, du haut de l'Olympe, règle le cours de beaucoup de choses. »

3. *Iphig. T.*, 476.

qui sont des éloges de la sagesse[1]. S'il n'eût pas cru à la science, il n'aurait pas fréquenté Anaxagore ni fait causer Socrate. Mais il a poussé trop loin la philosophie pour être dupe des chimères qui se mêlaient alors en elle aux vérités ou aux apparences de vérités. C'est donc sans doute l'ambitieuse imprudence de la science qu'il condamne en quelques endroits dont on s'est servi pour essayer de le mettre en contradiction avec lui-même[2]. Il est impossible d'ailleurs, nous l'avons déjà remarqué, de lui attribuer le mépris que professent pour la raison humaine des personnages qui sont en proie à l'exaltation mystique et dont un délire religieux a troublé les esprits[3]. Mais Euripide a pu avoir foi à la science sans pousser cette foi jusqu'à l'aveuglement. Un génie supérieur peut tendre vers le vrai de toutes les puissances de son âme sans se faire toujours illusion sur la valeur de ses efforts. Les intelligences les plus fermes ont leurs heures de défaillance. On ne s'étonne donc point de rencontrer chez Euripide, à l'âge troublé où il a vécu, des traces de scepticisme scientifique. « Ce n'est pas d'aujourd'hui, dit dans la *Médée* un personnage qui à son rôle de messager joint celui de moraliste, ce n'est pas d'aujourd'hui que je considère la vie humaine comme une ombre vaine. Et je ne crains pas de dire que ceux des mortels qui s'imaginent être sages et se croient des penseurs profonds (μεριμνηταὶ λόγων), ceux-là surtout méritent d'être taxés de fo-

1. Fragm. 964; 902; 910.
2. Fragm. 913 et les textes que nous allons citer.
3. Voir ce qui est dit précédemment, p. 90, à propos des *Bacchantes*.

lie[1]. » Est-ce un trait lancé en passant aux philosophes, à ceux qu'Aristophane, dans les *Nuées*[2], qualifie d'un mot qui rappelle les expressions mêmes d'Euripide? A en juger par ce qui suit, ce texte n'a peut-être pas une telle portée, car le messager ajoute : « Nul des mortels en effet n'a le bonheur en partage. » Le poète a donc voulu lui faire dire simplement que la sagesse de certains hommes est une sagesse inutile, puisqu'elle est impuissante à donner le bonheur. L'intention du poète est moins évidente dans une autre réflexion tirée d'une de ses tragédies perdues, réflexion qui est une formule d'une profondeur et d'une hardiesse extraordinaires : « Le silence est la réponse du sage[3]. » Ni les grands sceptiques de l'antiquité, ni Montaigne, ni Pascal n'ont été plus loin. Mais ce vers est un vers isolé dont on ne sait point l'origine : on ignore ce qui le précédait, ce qui le suivait. Il serait téméraire d'en abuser pour ranger de vive force Euripide dans la grande famille des sceptiques, vers laquelle il semble que sa nature d'esprit dût le faire incliner.

La curiosité de l'intelligence ne donne à l'homme que des satisfactions incomplètes, quand elle ne l'expose pas à de cruels mécomptes : sera-t-il plus heureux dans l'exercice de ses sentiments et de ses affections? Il n'y a pas à s'attarder au mal que peu-

1. *Médée*, 1224 et suiv. Les vers 1225-1227 ont été suspectés, sans raisons suffisantes, par H. von Arnim dans son édition de la *Médée* (Berlin, Weidmann, 1887). M. Weil et les autres éditeurs les admettent.

2. Vers 101, μεριμνοφροντισταί.

3. Fragm. 977, Nauck[2] : ἡ γὰρ σιωπή τοῖς σοφοῖς ἐστ' ἀπόκρισις.

vent dire de l'amour les héros d'Euripide, car chez eux cette passion est souvent malheureuse. Dans les réflexions que le poète prête au chœur, l'amour sera naturellement considéré comme une source de douleurs plus encore qu'une source de jouissance [1]. On lira quelque part que, « lorsqu'il arrive aux mortels d'aimer, s'ils rencontrent une âme noble dans l'objet de leur amour, il n'y a rien qui manque à leur félicité [2] ». Mais ailleurs on trouvera cette idée que « l'amour est un maître dangereux, un maître qui nous égare et qui exerce son empire sur la moins noble partie de notre être [3] ». Ce double aspect de l'amour s'exprimera quelquefois sous une forme mythologique : « Éros, le dieu à la chevelure d'or, a deux arcs : quand il tend l'un, c'est pour réjouir la vie de l'homme ; quand il tend l'autre, c'est pour la bouleverser [4]. » Ce bouleversement de la vie par l'amour est encore une des conditions malheureuses de l'humanité.

A côté de cette passion troublante, il y a place dans le cœur humain pour d'autres affections d'un caractère plus calme. Mais ces affections, quand elles sont profondes, quand elles pénètrent « jusqu'à la moelle de l'âme » [5], deviennent, elles aussi, une cause de souffrances. La nourrice de Phèdre veut que les mortels n'aient les uns pour les autres que des sympathies modérées, qu'ils nouent des amitiés dont

1. *Iphig. A.*, 543.
2. *Andromède*, fr. 138.
3. Fragm. 1054.
4. *Iphig. A.*, 548-551. Cf. *Æol.*, fr. 26.
5. *Hippol.*, 255.

il soit facile, à leur gré, de resserrer ou de relâcher les liens; car, dit-elle, c'est un poids bien lourd à un seul cœur que de souffrir pour deux [1]. Les affections de famille auront le même caractère. Ici se rencontre une question qu'il ne faut pas s'étonner de voir débattre chez Euripide. Le mariage est-il un bien? est-il un mal? Quand on songe à ce que le poète dit des femmes, la réponse n'est pas douteuse : le mariage apporte avec lui beaucoup plus de peines que de joies [2]. Ce qu'Euripide lui reproche tout d'abord, c'est la place trop grande qui y est faite au hasard [3]; et il semble qu'en cela il n'ait pas eu tort. Quand l'Athénien se marie, il connaît la famille de celle qui devient sa femme; il ne connaît pas la femme qu'il épouse. Celle-ci, qui est d'ordinaire très jeune, a jusqu'alors grandi dans la maison entre sa mère, sa nourrice et ses servantes, occupée à tisser, et à travailler la laine. Dans cette vie de gynécée dont la régulière monotonie n'est interrompue que par certaines cérémonies religieuses, la jeune fille n'a rien vu ni rien appris de la vie : c'est à peine si elle a un caractère. Le caractère se formera et se développera chez elle avec l'âge et dans le mariage; mais il pourra se développer alors dans un sens contraire aux désirs du mari, trop affairé pour y veiller. Se marier, c'est donc, pour l'homme, courir un grand risque. Faut-il prendre au sérieux l'ingénieux moyen

1. *Hippol.*, 253-259.
2. *Alceste*, 238.
3. *Électre*, 1100. C'est le chœur qui parle, comme dans le texte de l'*Alceste*.

d'atténuer les effets du hasard matrimonial imaginé par un personnage de la tragédie d'*Ino?* Les lois qui régissaient le mariage athénien lui paraissant mal faites, il proposait d'y apporter la modification suivante : « Le riche aurait le plus de femmes possible, autant qu'il pourrait en nourrir dans sa maison. Il chasserait de chez lui les mauvaises, et il aurait le plaisir de garder la bonne. Aujourd'hui, on n'en a qu'une seule en vue : c'est jouer un coup dangereux. Les hommes n'ont point éprouvé le caractère de la femme dont ils embarrassent leur maison[1]. »

Un autre reproche adressé au mariage chez Euripide est celui qui lui est fait, d'une façon plus ou moins avouée, par l'égoïsme des célibataires de tous les temps : le mariage multiplie pour l'homme les chances de malheur. « Heureux les mortels sans femmes et sans enfants! Ils sont seuls, et souffrir pour soi seul n'est pas une bien lourde peine. Mais voir ses enfants malades, sa couche nuptiale ravagée par la mort, voilà une souffrance intolérable, quand on pourrait passer toute sa vie sans enfants et sans femme[2]! » Ainsi parle Admète, qui songe beaucoup trop à lui-même, trop peu à la femme excellente dont il va être séparé, et qui est suspect, pour cette raison, de n'exprimer ici qu'un lieu commun d'une valeur générale.

L'idée que la paternité est pleine de tourments paraît être un des thèmes favoris d'Euripide, puisqu'on en trouve le développement en plusieurs en-

1. *Ino*, fragm. 402.
2. *Alc.*, 882 et suiv.

droits de ses pièces [1]. Mais ces passages ne sont pas de ceux où l'on soit à peu près assuré de tenir la pensée même du poète. Il est en effet facile de l'opposer sur ce point à lui-même. Dans l'*Ion*, quand Créüse et Xouthos, qui se désolent d'être sans postérité, viennent demander un enfant à Apollon, le chœur, dont les sentiments s'accordent avec ce désir, déclare qu'il lui paraît cruel de vivre sans enfants et méprisable de s'y résigner, et il exalte les maisons fécondes où croît une florissante jeunesse, qui est pour les parents une force dans le malheur, une joie dans la prospérité, et qui dans la guerre devient un rempart, un gage de salut pour la patrie [2]. Comment oublier ce qu'Euripide fait dire à Andromaque que, pour les hommes, « les enfants c'est la vie »; que celui qui n'en a pas souffre moins sans doute, mais qu'il jouit d'un bonheur négatif, « d'un bonheur malheureux [3] »? Comment oublier surtout les beaux vers d'un fragment de *Danaè* sur la joie qui inonde le cœur de l'homme à la vue du premier nouveau-né [4]? « O femme, bien douce à voir est cette lumière du soleil, et la mer que n'agite aucun souffle, et la terre quand elle fleurit au printemps et la riche abondance des eaux, et tant d'autres choses dont je pourrais vanter la beauté : mais le plus brillant, le plus beau des spectacles est, pour ceux qui sont sans enfants et que ce regret torture, de voir rayonner dans leur maison le

1. *Méd.*, 1093-1115. *Suppl.*, 1087 et suiv. *Fragm. incert.* 908, Nauck².
2. *Ion*, 472-491.
3. *Androm.*, 418-420 (δυστυχῶν δ' εὐδαιμονεῖ).
4. Fragm. 316.

visage d'un enfant qui vient de naître. » Il n'a pu entrer dans la pensée du poète qui a composé ces vers de vouloir que l'homme, par un calcul d'égoïsme souvent mal entendu, se condamne à ne jamais connaître les joies de la paternité. Mais il a trop bien observé le train de la vie humaine pour n'avoir pas vu qu'ici comme partout le mal est le prix auquel il faut acheter le bien, que la souffrance est la voisine immédiate et toujours à craindre du plaisir. Si l'on cherche l'opinion propre du poète, on la trouvera peut-être dans le fragment suivant de l'*Œnomaos* : « Je me demande, sans réussir à le savoir, s'il vaut mieux pour les mortels avoir des enfants ou passer sa vie sans enfants. Je vois en effet que ceux qui n'en ont pas sont malheureux et que ceux qui en ont sont moins heureux encore. Des enfants pervers sont le pire des fléaux ; des enfants vertueux sont un grand sujet d'inquiétude, en faisant toujours trembler leur père qu'il ne leur arrive quelque malheur[2]. » Ainsi la paternité, aussi bien que l'état contraire, est pour l'homme une source de douleurs.

Il y a pour lui une autre occasion de souffrances : c'est qu'il est victime de l'hérédité, non seulement au physique, mais au moral. Tantôt il porte en lui-même des vices qu'il a reçus avec le sang ; tantôt[3], honnête par nature et par volonté, il est condamné à expier des fautes qu'il n'a point commises, qui sont celles de ses parents ou de ses ancêtres. Cette croyance à l'hérédité de la responsabilité morale, qui a tenu

1. *Œnom.*, fr. 571.
2. *Bellérophon*, fr. 298.

tant de place dans les idées antiques, souleva plus d'une fois les réclamations de la conscience grecque. Euripide proteste, lui aussi, contre elle. Il met sa protestation dans la bouche d'Hippolyte, victime innocente de la perfidie de Phèdre et de l'erreur de Thésée ; victime aussi, il ne faut pas l'oublier, des crimes de ses ancêtres. Au moment où il est apporté sur la scène, sanglant, mutilé, déchiré de douleurs au milieu desquelles il va rendre l'âme, il reconnaît dans le coup qui le frappe la main d'une divinité qui a voulu châtier en lui les fautes de sa race. « O crimes de mes antiques ancêtres, s'écrie-t-il, votre fatalité m'atteint, et sans délai. Mais pourquoi le châtiment tombe-t-il sur moi qui ne suis point coupable [1] ? » Le sentiment d'Hippolyte sera, avec le temps, celui de presque tous les esprits éclairés. Seuls, les hommes qui auront le respect aveugle des traditions du passé, essaieront encore, comme Plutarque, de défendre cette idée de l'expiation tardive et héréditaire qui n'avait été pour les premiers poètes et les plus anciens sages qu'un moyen d'expliquer comment en ce monde il arrive souvent que la vertu soit malheureuse et que le vice triomphe. Ce triomphe du mal, Euripide ne cherche point à en rendre compte, mais il le constate avec chagrin, et il y voit une des choses qui rendent la vie mauvaise. Un personnage du *Bellérophon* dit qu'il voudrait mourir : « Est-ce la peine de voir la lumière pour assister aux succès iniques des méchants [2] ? » D'autres héros, à la nouvelle d'infamies

1. *Hippol.*, 1380 et suiv.
2. *Bellérophon*, fr. 293.

qui les indignent, font de la perversité croissante de l'espèce humaine un tableau dont les noires couleurs rappellent l'âge de fer d'Hésiode[1]. A tous égards, la vie est donc mauvaise. Euripide a exprimé cette idée sous une forme qui lui est propre, sur un ton plein de pitié pour les misères humaines : « Quand un enfant vient de naître, on devrait se réunir pour pleurer sur lui, en songeant à tous les maux qui l'attendent; au contraire, quand un homme est délivré par la mort des peines de l'existence, il faudrait le féliciter de son sort et lui faire cortège avec joie jusqu'à sa dernière demeure[2]. »

La conclusion qui se déduit nécessairement de ces textes, c'est que, pour l'homme, mieux vaudrait ne pas naître. Et cette conclusion est formellement exprimée dans un fragment du *Bellérophon*[3]. Mais cette maxime désolée n'appartient pas, comme on serait tenté de le croire, à Euripide. Elle était en Grèce — le poète lui-même nous en avertit — une sorte de lieu commun. On ne la rencontre pas encore chez Homère, mais elle est déjà chez Théognis[4], et pendant de longs siècles la poésie s'en est faite plus d'une fois l'écho. La tradition assignait à cette maxime une origine très ancienne; elle lui attribuait en même temps le caractère d'une révélation prophétique. Aristote, dans son traité de l'*Ame*, racontait que

1. *Hippol.*, 936. Thésée pousse l'hyperbole jusqu'à dire qu'il faudra bientôt que les dieux ajoutent à la terre que nous habitons une autre terre pour contenir la foule toujours croissante des méchants.
2. *Cresphonte*, fr. 449. Vers traduits par Cicéron, *Tusc.*, I, 48, 115.
3. Fragm. 285 : κράτιστον εἶναι φημὶ μὴ φῦναι βροτῷ.
4. Vers 425, Bergk.

Midas, roi de Phrygie, ayant réussi un jour à enchaîner le prophète Silène, le pressa de lui dire quelle est la chose la meilleure pour les mortels, et quel est le bien qu'il doivent préférer à tout. Silène d'abord refusa de répondre et s'enferma dans un silence obstiné. Enfin, sur les instances du roi, il laissa échapper ces mots : « Enfants éphémères d'une race condamnée à la peine et à de dures épreuves, pourquoi me forcez-vous de dire ce qu'il vaudrait mieux pour vous ne pas savoir? Car c'est pour ceux qui ignorent leurs maux que la vie a le moins de chagrins. De toutes choses la meilleure pour l'homme ce n'est pas de vivre, même en participant à une excellente nature : ce qu'il y a de meilleur pour tous et pour toutes, c'est de ne pas naître[1]. » Cet oracle du vieux Silène est le dernier mot du pessimisme de tous les temps. On lit dans la *Philosophie de l'Inconscient*[2] de M. de Hartmann : « Nous avons commencé ce chapitre en nous demandant ce qui est préférable de l'existence ou de la non-existence du monde. Après un examen sérieux, nous avons dû répondre que toute existence en ce monde porte avec soi plus de peine que de plaisir; que, par conséquent, il eût été préférable que le monde n'existât pas. » Si l'auteur a cru faire aboutir son étude à une conclusion neuve, il s'est trompé. La doctrine qui met le néant au-dessus de l'être est si peu une découverte de notre temps qu'elle se perd dans la nuit des traditions grecques, où elle est mêlée aux fables de la mytho-

1. Aristote chez Plut., *Mor.*, p. 115. (*Consol. Apollon.*, 27.)
2. T. II, p. 480 de la traduction de M. Nolen.

logie asiatique. Il ne faut donc en aucune façon rendre Euripide responsable de ce que beaucoup d'autres avaient dit avant lui. Mais il est permis de croire que de pareilles idées ne lui répugnent point. Dans tout ce qui reste de son théâtre, on ne rencontre en effet qu'une seule fois des pensées optimistes : c'est en un passage, d'ailleurs suspect, des *Suppliantes*[1]. Partout ailleurs, il se montre résolument pessimiste. Il ne l'est pas seulement par métier, parce qu'il écrit des tragédies : il l'est par tempérament; il l'est aussi par réflexion, pour avoir voulu regarder trop au fond des choses humaines.

Le prophète phrygien, en annonçant aux hommes que la chose la meilleure pour eux c'est de ne pas naître, ajoutait que ce qu'il y a ensuite de plus avantageux c'est, « une fois né, de mourir le plus tôt possible ». Si les maximes de Silène eussent pu avoir quelque influence sur l'esprit des Grecs, on voit quelles en auraient été les conséquences pratiques. Le néant étant supérieur à l'existence, et l'existence étant un mal, l'instinct qui porte l'homme à éviter ce qui est pour lui un mal l'aurait poussé à se débarrasser de la vie. Euripide n'est point allé jusqu'à cette conclusion extrême. Il a touché en passant à la question du suicide, comme il touche à beaucoup d'autres questions, et il semble avoir adopté sur ce

1. On y a relevé diverses interpolations de détail. Je serais tenté de croire que la partie du discours de Thésée qui s'étend du vers 195 au vers 219, et qui ne répond pas du tout aux paroles d'Adraste, provient en entier d'une tragédie où à la thèse optimiste dont le développement nous a été conservé s'opposait une thèse pessimiste. Ce n'est là, du reste, qu'une conjecture.

point l'opinion moyenne qui condamne, d'une façon générale, l'homicide de soi-même, tout en le considérant comme excusable dans certains cas déterminés. Ceux qui prétendaient que, pour échapper aux douleurs de la vie, il faut se pendre ou se jeter du haut d'un rocher, ne lui paraissent pas devoir être rangés au nombre des sages : ce sont des malades, des insensés [1]. Quand Teucer apprend à Hélène qu'Ajax s'est donné la mort en se jetant sur son épée, Hélène répond : « Était-il donc fou? Car quel est l'homme en possession de son bon sens qui se résoudrait à un tel parti [2] ? » — Oreste, en proie aux Furies vengeresses du meurtre de sa mère, laisse entendre à Ménélas qu'il a un moyen d'échapper à ses souffrances. Ménélas, qui croit deviner sa pensée, lui réplique : « Ne parle pas de mourir : ce n'est point là de la sagesse [3]. » — Hercule, meurtrier de ses enfants dans un moment de folie, souhaite la mort, à peine revenu à lui; mais il craindrait de passer pour un lâche s'il se la donnait : « L'homme qui ne sait pas supporter le malheur, dit-il, n'aura pas non plus le courage d'affronter les traits de l'ennemi [4]. » Voilà donc le suicide considéré comme une folie et condamné comme une lâcheté.

Il est cependant des circonstances où on peut, non pas l'approuver, mais l'excuser : c'est, par exemple, quand la douleur physique dépasse les limites des

1. *Fragm. incert.* 1070, Nauck [2].
2. *Hélène*, 97.
3. *Oreste*, 415.
4. *Hercule*, 1347 et suiv.

forces humaines. Polymestor, qui vient d'avoir les yeux crevés par Hécube, voudrait pouvoir se jeter dans le gouffre de l'Hadès. Le coryphée, qui le voit et qui l'entend, dit qu'il faut pardonner à l'homme de vouloir se délivrer de la vie quand elle est pour lui une torture insupportable[1]. Il y a un autre cas où la mort volontaire se justifie : c'est quand il s'agit de sauver son honneur d'une atteinte irréparable. C'est le motif que Phèdre met en avant. Blessée par l'amour, elle a pendant longtemps lutté contre son mal. Vaincue, il ne lui reste d'autre parti que de mourir, parce qu'elle ne veut point qu'on lui reproche jamais d'avoir déshonoré son époux et ses enfants. Au moment où elle va mettre son dessein à exécution, le chœur semble reconnaître que sa situation n'a point d'autre issue[2]. La résolution qu'a prise Phèdre, Hécube reproche à Hélène de ne l'avoir pas prise. Si Hélène eût été enlevée malgré elle, comme elle le prétend, si elle avait réellement regretté son premier mari, elle aurait, comme font les femmes de cœur, suspendu un lacet ou aiguisé un glaive[3]. Euripide semble donc conseiller la mort à la femme déshonorée, quelle que soit la part que la volonté ait eue à ce déshonneur. Ces conseils ont-ils eue des effets pratiques? Si l'on ajoutait foi à Aristophane, on serait

1. *Hécube*, 1107.

2. *Hippolyte*, 400, 419, 770 et suiv. Ce sentiment du chœur sera celui de Platon, qui, au IXe livre des *Lois*, cite, parmi les cas exceptionnels où le suicide est excusable, celui où l'on y serait réduit « par quelque opprobre que l'on ne pourrait ni réparer ni supporter ». C'est précisément le cas de Phèdre.

3. *Troyennes*, 1012.

tenté de le croire. Dans la scène célèbre des *Grenouilles* où Euripide est aux prises avec Eschyle, celui-ci reproche à son rival ses femmes adultères et impudiques, sa Phèdre, sa Sthénobée. « Quel mal mes Sthénobées ont-elles donc fait à Athènes? » demande Euripide. — « Tu es cause, répond Eschyle, que d'honnêtes femmes, épouses de citoyens honnêtes, ont bu la ciguë, tant tes Bellérophons les faisaient rougir[1] » : c'est-à-dire sans doute que des femmes restées honnêtes jusque-là ont conçu, à l'exemple de Phèdre et de Sthénobée, des passions adultères; qu'elles ont rencontré des Hippolytes et des Bellérophons, en d'autres termes, qu'elles se sont vues dédaignées, et qu'alors la honte et le désespoir les ont poussées à se donner la mort en s'empoisonnant. Y a-t-il ici une allusion à quelque drame domestique de la vie d'Athènes à cette époque? Ou bien faut-il voir seulement dans ce passage une insinuation malveillante dirigée à la fois contre Euripide et contre les femmes? On ne saurait le décider.

II

Ce qu'est la mort. — Réponses diverses. Hypothèses philosophiques.

Cette mort où certaines héroïnes d'Euripide veulent entrer, quelle est-elle? Quelle est la condition de l'être humain après la cessation de la vie? Il peut

1. *Grenouilles*, 1050.

être intéressant de rechercher ce qu'un poète philosophe comme Euripide a pensé à ce sujet, et s'il a eu sur la mort des opinions qui ne soient pas celles du vulgaire.

Ses personnages, doit-on s'en étonner? sont plus d'une fois amenés à exprimer les croyances communes relatives au monde d'en bas. Les Grecs n'eussent pas compris qu'Électre et Oreste, avant l'exécution de leur vengeance, n'invoquassent point Agamemnon[1]. Or, cette invocation suppose que le mort a encore, sous la terre, un semblant d'existence, qu'il entend — Électre en est convaincue — la voix de ses enfants, et qu'il a le pouvoir de les assister. Dans l'*Hécube*, Néoptolème, avant d'immoler Polyxène sur le tombeau d'Achille, invoque son père : il le supplie d'agréer les libations qui font sortir les morts de leur demeure souterraine, et de venir boire le sang noir de la jeune fille[2]. A la fin des *Troyennes*, quand Hécube, près d'être traînée en captivité, entend le fracas de Troie qui s'écroule dans les flammes, elle se jette sur le sol ; elle frappe la terre de ses deux mains pour entrer en communication avec les morts, pour faire parvenir ses lamentations jusqu'aux oreilles de ses enfants[3]. Les femmes du chœur, à leur tour, tombent à genoux et appellent à grands cris leurs maris, qui sont dans les profondeurs de la terre[4]. Euripide n'a donc pas négligé les effets dramatiques dont

1. *Électre*, v. 677 et suiv.
2. *Hécube*, 534-541.
3. *Troyennes*, 1302.
4. *Ibid.*, 1307.

la religion traditionnelle des morts pouvait être pour lui la source.

Mais quand il n'a point à rechercher de tels effets, l'esprit de doute reparaît dans ses drames. Mégara, femme d'Hercule, invoque, elle aussi, le héros son époux, qu'elle croit descendu chez les morts; mais elle fait précéder cette invocation d'une restriction sceptique : « Voici ce que je te dis, ô Hercule, si toutefois dans l'Hadès on entend la voix des vivants[1]. » Dans un fragment du *Cresphonte* on lit, au sujet d'Hercule, que, « si le héros habite dans les profondeurs de la terre, parmi ceux qui ne sont plus, il ne saurait désormais avoir aucune force[2] ». Hercule mort serait donc sans puissance, tandis qu'Agamemnon et Achille étaient tout à l'heure considérés comme puissants dans le tombeau. Voilà un exemple de ces contradictions si fréquentes chez Euripide, qui, obligé de mettre en œuvre les sentiments et les opinions du vulgaire, semble se venger de cette nécessité en critiquant, aussitôt qu'il en trouve l'occasion, les idées conventionnelles qu'un instant auparavant il avait paru admettre.

Ce que ses personnages pensent de la condition de l'homme après la mort est d'ordinaire conforme aux croyances générales. La mort, pour eux, est surtout caractérisée par l'absence de souffrance. Suivant un mot grec aussi expressif que mélancolique, les morts sont « οἱ καμόντες, ceux qui en ont fini avec les peines de la vie ». Admète s'estime plus malheureux qu'Al-

1. *Hercule*, 490.
2. Fragm. 450.

ceste, qui, en mourant, devient étrangère à toute douleur[1]. Hécube dit que le mort perd la mémoire de ses maux, qu'il ne pleure plus[2]. Si, après la vie, il y a cessation de douleur, il y a également cessation de plaisir[3]. La mort est donc un état négatif, qui ne paraît guère différer du néant. Les héros d'Euripide en conviennent. Pour Iphigénie, « ce qui est sous la terre n'est rien[4] » ; pour Andromaque, « mourir est l'équivalent de ne pas exister[5] ». Une idée analogue s'exprime, avec une singulière rigueur, dans un fragment du *Méléagre* : « Tout homme, une fois mort, n'est plus que terre et qu'ombre. Ce qui est néant s'en va au néant[6]. » Cette maxime, dans sa précision, ne fait que reproduire une idée fort répandue à l'état vague, qui était celle de la majeure partie des contemporains d'Euripide, de ceux du moins qui n'allaient pas à Éleusis, qui n'étaient point affiliés à la secte orphique, de cette foule inconsciente et peu ambitieuse pour qui la mort était sans espérances, ou à qui elle n'offrait d'autre perspective que la cessation des maux de la vie.

A côté de ces textes, il y en a d'autres qui portent la trace des préoccupations personnelles d'Euripide, et où l'on reconnaît la marque de ses idées philosophiques. Dans un fragment de l'*Hypsipyle* traduit par

1. *Alceste*, 937-38.
2. *Troyennes*, 602; 637.
3. *Oreste*, 1084. Cf. Lycurgue, *contre Léocrate*, 60.
4. *Iphig. A.*, 1251.
5. *Troy.*, 632-633. Cf. *Alceste*, 381 : οὐδέν' ἐσθ'ὁ κατθανών.
6. Fragm. 532. Sophocle a dit aussi (*Électre*, 1166) : δέξαι με τὴν μηδὲν εἰς τὸ μηδέν. C'était donc là une idée courante. Cf. *Héraclides*, 593.

Cicéron, est développée cette pensée que l'homme doit considérer la mort comme une loi naturelle et qu'il n'y a pas à se révolter contre la loi. Ce fragment vaut la peine d'être cité : « Il n'est pas un mortel qui échappe à la douleur. On enterre ses enfants; on en a d'autres; on meurt soi-même. Et des mortels s'indignent de porter à la terre ce qui est terre! Mais c'est la nécessité qui veut que la vie soit moissonnée comme un épi mûr, que l'un vive et que l'autre meure. Pourquoi gémir sur ce qui s'accomplit suivant une loi de la nature? Rien de ce qui est nécessaire ne doit nous paraître cruel[1]. » Ce morceau était célèbre dans l'antiquité. L'académicien Carnéade soutenait qu'un tel langage n'est pas fait pour consoler l'homme des cruautés de la mort; Chrysippe au contraire en admirait l'élévation, et il y reconnaissait une des doctrines du Portique[2]. A quelque point de vue que l'on veuille se placer, il faut reconnaître que les compilateurs qui nous ont conservé ce fragment, ne se sont pas trompés dans leur choix. La mort qu'il convient de subir sans murmure, comme on subit l'effet attendu et inévitable d'une loi, ne doit pas être non plus, d'après Euripide, un objet de terreur. Deux fois il nous dit que si l'on tremble de quitter la lumière du soleil, si l'amour de la vie est profondément ancré au cœur de l'homme, c'est parce que l'homme sait ce qu'est la vie, tandis qu'il ignore ce qu'est la mort : l'inconnu seul lui fait peur[3]. Les tra-

1. *Fragm.* 757.
2. Cicéron, *Tuscul.*, III, 25, 59.
3. *Hippol.*, 193-196. *Phœnix*, fr. 816, v. 10-11.

ditions populaires et les récits des poètes prétendaient bien apprendre aux hommes ce qui se passait sous la terre. Il n'était pas un enfant grec qui ne fût familier avec Cerbère et avec la barque de Charon, qui ne connût le Cocyte et l'Achéron. Mais, pour Euripide, ces récits ne comptent point : il déclare, en trois mots, que ce sont là des fables vaines[1], et qu'en réalité une obscurité épaisse nous dérobe ce qu'il y a au delà de la tombe[2]. Sur cet au-delà, qu'est-il permis cependant, sinon de savoir, du moins de conjecturer?

Euripide philosophant fait à ce sujet deux réponses diverses entre lesquelles il est possible qu'ait hésité et flotté sa pensée. La première, qui est en contradiction avec certains textes cités plus haut, c'est que la mort n'est point le néant, mais « une autre vie[3] », ou « une autre forme de l'existence[4] ». — « Qui sait, dit-il, si ce qu'on appelle vivre n'est pas mourir et si mourir n'est pas vivre[5]? » En esprit sage et vraiment philosophique, Euripide n'affirme rien ; il se borne à poser une question à ses auditeurs. Cette question, il n'est guère probable qu'il en ait eu l'initiative : il l'a sans doute entendu débattre chez les philosophes ses amis; peut-être l'a-t-il rapportée d'un entretien avec Socrate. Mais cette magnifique et séduisante

1. *Hippol.*, 197, μύθοις δ'ἄλλως φερόμεσθα.
2. *Ibid.*, 192.
3. *Hippol.*, 195, ἄλλος βίοτος.
4. *Médée*, 1039. *Ion*, 1067 : ἄλλο σχῆμα, ἄλλαι μορφαὶ βίου.
5. *Phrix.*, fr. 833. La même idée se retrouve, sous une forme peu différente, dans un fragment du *Polyidos* (638). Elle a été parodiée par Aristophane, *Grenouilles*, 1082 et 1477.

hypothèse qui place après la mort le commencement de la vie véritable n'aura son développement qu'un peu plus tard dans la philosophie platonicienne[1]. En la proclamant plusieurs fois en plein théâtre, Euripide eut le mérite d'éveiller sur ce point la réflexion de ses contemporains et de familiariser les esprits avec cette grande idée.

La seconde réponse, plus précise et d'un caractère scientifique, est celle-ci : Au moment de la mort, les deux éléments principaux dont se compose l'être humain se disjoignent : le corps s'en va à la terre ; l'âme, ce que le poète appelle πνεῦμα, le souffle de la vie, se perd au sein de l'éther[2]. Qu'est-ce donc que ce rendez-vous commun des âmes humaines, l'*éther* ? Nous avons déjà rencontré ce mot et cette conception. L'éther d'Euripide, nous l'avons indiqué, n'est autre que l'air infini des philosophes ioniens[3], et dans sa doctrine — car sur ce point, le poète a ou il reproduit une véritable doctrine — l'éther joue un rôle cosmogonique analogue à celui que la Théogonie assigne à Ouranos. De même que la Terre est la mère commune, l'Éther est le père commun. Il est « le générateur »[4]. Si, à l'origine, l'union de l'Éther et de la Terre a donné naissance à l'homme comme aux autres espèces vivantes, il y aura en conséquence

1. Cf. Plat. *Gorgias*, p. 492 *e*.

2. *Chrysipp.* fr. 839, v. 8-11. *Suppl.*, 532. *Oreste*, 1086. *Phéniciennes*, 809. *Fragm. incert.*, 971, Nauck². Dans les vers 1139 et suiv. des *Suppliantes*, à cette conception philosophique se trouve mêlée la conception vulgaire de l'Hadès.

3. Voir plus haut, chap. II, p. 84-85.

4. *Chrysipp.*, fr. cit. v. 2.

chez l'homme deux éléments : un élément terrestre, qui est le corps; un élément éthéré, qui est l'âme, πνεῦμα. Or, Euripide pense, avec Anaxagore, que rien de ce qui existe ne périt, que les éléments des êtres peuvent se dissoudre, qu'ils ne peuvent se perdre. Il en conclura qu'au moment de la mort les deux parties essentielles de l'être humain feront retour chacune à la source d'où elles sont sorties : le corps rentrera dans la terre qui l'a enfanté jadis et qui l'a nourri; l'âme ira rejoindre l'éther, par qui elle a été engendrée aux premiers jours du monde. L'âme de l'homme ne mourra donc point[1]; mais cette immortalité d'un genre nouveau n'aura rien de commun avec celle dont Euripide berçait ailleurs l'imagination de ses contemporains. La conception d'une « vie véritable » qui s'ouvre seulement après la mort suppose, en effet, la perpétuité de la conscience et la continuité de la personne humaine. L'immortalité de l'âme se confondant dans l'éther est une immortalité où disparaît l'individu, qui n'intéresse point l'homme par conséquent, et où quelques esprits supérieurs pouvaient seuls trouver un semblant de satisfaction.

Un poète élevé à l'école des philosophes avait déjà exprimé la même idée en composant l'épitaphe des Athéniens morts sous les murs de Potidée[2] : elle

1. *Hélène*, 1014-1016. Le passage a été suspecté par Nauck. Wilamowitz-Mœllendorff (*Anal. Euripidea*, p. 164) le maintient en le corrigeant.

2. *C. I. A.*, *I*, 442, v. 5. Kaibel, *Epigramm. gr.*, n° 21 : Αἰθὴρ μὲν ψυχὰς ὑπεδέξατο, σώ[ματα δὲ χθών].

n'appartient donc point en propre à Euripide. Mais cette conception si austère et si hautement désintéressée de l'immortalité a été reproduite par lui trop souvent et avec trop d'insistance pour qu'on se refuse à croire qu'il y ait donné son assentiment.

CHAPITRE IV

LA SOCIÉTÉ

I

Satire des femmes.

Si nous passons du domaine de la vie morale à celui de la vie sociale, nous rencontrerons chez Euripide des préoccupations d'un autre genre. Qu'un poète comme lui ait souvent prêté aux héros du passé les idées et les sentiments des hommes du présent, on n'en est point surpris : ce qui étonne, c'est que le présent est pour lui objet de critique ; c'est que cette critique ne s'en prend pas seulement aux préjugés et aux conventions, mais qu'elle s'exerce encore, comme celle de la comédie, sur des classes et des catégories entières de personnes. Ce furent surtout les femmes qui eurent à se plaindre d'Euripide. Il est vrai que de son temps leur importance avait grandi. Plusieurs pièces d'Aristophane témoignent qu'à l'époque de la guerre de Péloponèse la femme

essaie de sortir de l'ombre où elle s'était jusqu'alors effacée, qu'elle fait mine de s'émanciper, qu'elle veut forcer l'homme à compter avec elle. D'autre part, le théâtre d'Euripide montre que la femme ne se laisse pas oublier. Les drames du mariage, sans y être une nouveauté — qui pourrait oublier l'*Agamemnon* d'Eschyle? — y sont cependant plus fréquemment traités qu'ils n'étaient autrefois, et les rôles de femmes prennent sur la scène la place qu'ils tiennent désormais dans la vie. Mais si Euripide reconnaît cette puissance nouvelle, il ne la ménage point. Les nobles figures féminines qu'il empruntait à la légende, et dont il se plaisait, avec mille nuances délicates, à fixer les traits, Alceste, Iphigénie, Évadné, Laodamie[1], semblent avoir été pour lui des images idéales planant très haut, bien loin de la réalité. Quand il intervient dans le drame pour y mêler ses réflexions personnelles touchant la vie contemporaine, il exprime au sujet des femmes des jugements qui sont souvent d'une extrême sévérité. La colère qu'Aristophane[2] attribue à celles-ci contre Euripide est une colère justifiée : il a dit peu de bien d'elles; il en a dit beaucoup de mal.

Ce n'est pas qu'il ait été le premier poète à les attaquer. La critique des imperfections féminines était en Grèce un thème banal, une sorte de lieu commun poétique. Euripide lui-même nous dit que c'était « un vieux refrain[3] ». Ce refrain, les poètes

1. Dans la tragédie perdue de *Protésilaos*.
2. *Thesmoph.*, 85, 389 et suiv., 545, etc.
3. Παλαιγενὴς ou παλίμφαμος ἀοιδή (*Médée*, 421; *Ion*, 1096).

l'ont sans doute emprunté à la tradition populaire. Est-ce le peuple, est-ce Hésiode qui a imaginé le mythe de Pandore, cette première femme que les dieux ont infligée à l'homme en expiation des fautes de Prométhée? Simonide d'Amorgos invente-t-il quand il assimile certains caractères de femmes au naturel du renard, du singe et d'autres bêtes malfaisantes[1]? L'homme a eu de tout temps un sentiment si vif de sa supériorité à l'égard de l'autre sexe qu'on était toujours sûr de lui agréer en l'affermissant dans ce sentiment. Plusieurs poètes grecs n'y ont pas manqué. La critique des vices et des travers féminins était cependant surtout du domaine de la comédie. Chez Aristophane, cette critique est d'une violence grossière qui se vautre souvent dans l'ordure; mais Aristophane ne sort point de son rôle en maltraitant les femmes. De voir au contraire un poète tragique[2] comme Euripide usurper les fonctions du poète comique pour mettre en relief, à tout propos, les défauts des femmes, voilà qui arrête et qui surprend de prime abord. Il y a là un fait qui vaut la peine d'être étudié.

Les attaques contre les femmes, qui sont si fréquentes dans les pièces conservées comme dans les fragments des pièces perdues du théâtre d'Euripide, s'expliquent-elles par le caractère et par la situation

1. Bergk, *Lyrici græci*[3], t. II, p. 738.

2. Eschyle (*Sept contre Thèbes*, v. 187, 200, éd. H. Weil) avait déjà placé dans la bouche d'Étéocle quelques critiques à l'adresse des femmes. Le chœur d'*Agamemnon* (v. 485) signale en passant leur esprit de chimère, leur promptitude à croire aux choses heureuses. Mais ce sont là des traits isolés.

des personnages que le poète met en scène? Il est impossible de faire à cette question une réponse qui soit tout à fait exacte, puisque, sur les soixante-quinze drames que lisaient les critiques anciens, dix-sept seulement nous restent dans leur intégrité. L'étude de ces dix-sept pièces nous renseigne pourtant d'une façon suffisante sur le point qui nous occupe. Reconnaissons d'abord que certains héros d'Euripide ont leurs raisons pour ne point aimer les femmes. Si Hippolyte dit du mal d'elles, ce n'est pas sans doute qu'il les connaisse beaucoup : sa jeunesse, sa chasteté, son dédain de la religion d'Aphrodite, son attachement exclusif au culte d'Artémis lui font une loi de fuir leur commerce. Hippolyte ne connaît guère les femmes, mais il les craint; et cela suffit pour qu'il ne leur soit pas indulgent. Ses craintes d'ailleurs se justifient bientôt: quand il a entendu de la bouche de sa nourrice l'aveu de la passion criminelle de Phèdre, on comprend qu'il s'indigne et qu'il confonde toute la race féminine dans l'aversion légitime que Phèdre lui inspire. Autre exemple d'un personnage qui est dans une situation très différente de celle d'Hippolyte : Jason en face de Médée qu'il a trahie ne peut manquer d'être fort embarrassé; il essaie bien de démontrer à cette femme qui lui a tout sacrifié et qu'il a récompensée par l'abandon, que c'est elle qui a tort et lui qui a raison; mais, comme il a conscience de ses sophismes, il ne tarde pas à exprimer des idées plus générales[1], et il trouve plus commode de s'en

1. *Médée*, 569-575.

prendre à toutes les femmes que d'avoir affaire à une seule. N'est-il pas clair qu'en prêtant un tel langage à Jason, le poète a fait preuve d'une exacte observation de la nature humaine? N'est-ce pas, en effet, au moment où l'on a le plus évidemment tort, dans une discussion, sur un point particulier, qu'on est le plus disposé à fuir le terrain limité où l'on se sent faible pour s'échapper dans le domaine vague et moins dangereux des généralités? Si Jason condamne toutes les femmes, ce n'est pas qu'il pense un mot de ce qu'il dit : c'est qu'il espère par là se tirer d'un mauvais pas.

Les deux exemples que nous venons de citer sont des exceptions. En général, c'est contre toute vraisemblance que les héros tragiques se laissent aller à des développements, qui quelquefois sont de véritables tirades, sur les vices des femmes. C'est bien la pensée du poète qu'ils expriment, et non la leur. Il paraît certain que celui-ci a voulu faire, qu'il a fait — incidemment, mais avec une insistance qui ne permet pas de se méprendre sur ses intentions — la satire des femmes de son temps. Son attention, qui se porte sur tant d'objets importants, devait nécessairement se fixer sur la condition des femmes, sur leur conduite, sur le rôle qu'elle jouent, sur celui qu'elles sont appelées à jouer dans la famille et dans la société. De là des critiques et des leçons à leur adresse.

« Je déteste, à l'exception de ma mère, toute la race féminine[1]. » Cette franche déclaration de miso-

1. *Mélanippe enchaînée*, fr. 498, Nauck². Cf. *Meléagre*, fr. 528. *Æolos*, fr. 36.

gynie n'est pas toujours motivée chez Euripide. D'ordinaire ses personnages se contentent d'affirmer, sans prouver leur affirmation[1], que la femme est pour l'homme un fléau; un fléau pernicieux, plus redoutable que la vipère, plus difficile à combattre que le feu[2]. En parlant de la femme, parfois leur ton se monte, leur voix s'enfle et s'emporte jusqu'à l'invective : « Terrible est la violence des flots de la mer, terrible l'impétuosité des fleuves et le souffle brûlant du feu, terrible la pauvreté et mille autres choses encore; mais de tous les fléaux le plus terrible c'est la femme. Rien ne saurait peindre ni décrire ce qu'elle est. Si c'est un dieu qui l'a façonnée de ses mains, il peut se vanter d'être un puissant artiste d'œuvres funestes et l'ennemi du genre humain[3] ! » Ce fléau, on voudrait pouvoir en purger la terre; mais comment s'y prendre? Ici se rencontre une idée singulière : « Les mortels, dit Jason, devraient avoir des enfants par quelque autre moyen que celui des femmes : il n'y aurait plus de femmes, et les hommes seraient ainsi délivrés de tout mal[4]. » Quel est ce moyen? Le poète prend soin ailleurs de l'indiquer : « Si tu voulais propager la race des mortels, dit Hippolyte à Jupiter, ce n'est pas aux femmes que les hommes auraient dû s'adresser : ils auraient déposé dans tes temples un

1. Dire, comme le fait Hippolyte (v. 628), que ce qui prouve que la femme ne vaut rien c'est que le père donne une dot à sa fille pour se débarrasser d'elle, ne peut être considéré comme une raison sérieuse.

2. *Androm.*, 271-273, 353. *Hippol.*, κκλυπτ., fr. 429. *Œdipe*, fr. 544. *Phœnix*, fr. 808.

3. *Fragm. incert.*, 1059, Nauck[2].

4. *Médée*, 573.

certain poids d'or, de fer ou d'airain, pour acheter à ce prix des enfants, chacun suivant la valeur de son offrande, et ils auraient vécu chez eux librement, sans femmes[1]. » Jupiter, hélas! a manqué d'imagination : il n'a point trouvé la recette inventée par Hippolyte, et c'est pourquoi la femme fait le tourment de l'existence de l'homme. L'étrangeté de cette idée, que Milton a cependant reproduite dans son *Paradis perdu*[2], nous avertit qu'elle n'est point sérieuse. Il ne faut voir là, comme dans les textes cités plus haut, qu'une de ces boutades, d'une sincérité douteuse, qui pouvaient faire sourire le public, qui ne le passionnaient certainement point. Mais ces boutades avaient leur raison d'être dans les mœurs, dans les habitudes de la vie sociale : c'est là qu'il faut en chercher l'explication.

Le mariage n'était point à Athènes, au ve siècle, ce qu'il est chez nous. L'Athénien d'alors ne se marie pas pour avoir une compagne qui lui aide à traverser la vie : il se marie avant tout pour s'acquitter d'un devoir envers l'État, pour remplir une obligation patriotique. La femme n'est pas choisie par l'homme pour elle-même, pour ses mérites, réels ou supposés : elle est acceptée, presque subie, comme on subit une loi. La femme est, en effet, l'instrument de la perpétuité de la famille et de la conservation de la cité. L'Athénien qui ne recherche que l'attrait d'un agréable commerce fréquente les courtisanes, qui possèdent ce qui manque aux femmes honnêtes : la grâce,

1. *Hippolyte*, 618 et suiv. Cf. Lucien, *Amours*, p. 439.
2. Livre X, vers 888-895.

l'instruction[1], l'esprit; mais seule la femme légitime permet au citoyen de se mettre en règle avec l'État, à qui il doit des enfants. « Être marié, dit Démosthène, c'est avoir des enfants, pour faire entrer ses fils dans les phratries et dans les dèmes et pour donner ses filles en mariage à des hommes. Nous avons des hétaïres pour le plaisir... Nous avons des femmes pour qu'elles nous donnent des enfants légitimes et pour qu'elles soient les fidèles gardiennes de notre intérieur[2]. » La femme dont le rôle est ainsi limité à deux fonctions déterminées, la mise au monde des enfants et le gouvernement du ménage, la femme athénienne à qui l'usage et les convenances imposent de ne se montrer en public que le plus rarement possible, devait être, à ce qu'il semble, bien peu gênante pour l'Athénien, dont toutes les journées se passent au dehors. Pourquoi donc se plaint-il d'elle? Il se plaint parce qu'il a la prétention d'être le maître absolu chez lui, et que celle qui partage sa demeure est quelquefois assez indiscrète pour avoir des volontés propres; il se plaint parce qu'il voudrait que la mère de ses enfants fût exempte de toute imperfection, et qu'elle a toujours des défauts, quelquefois des vices, qui lui viennent soit de la nature, soit de l'éducation. Euripide va nous dire quels sont ces défauts et quels sont ces vices.

A l'en croire, et il se fait sans doute l'interprète

1. « On trouverait à peine une femme entre mille, dit le chœur de la *Médée* (v. 1088), qui ne soit pas étrangère aux Muses. » On suppose généralement que c'est une allusion à Aspasie.

2. *Discours contre Néæra*, 122, p. 1386.

des maris de son temps, la femme athénienne a beaucoup de défauts, les uns légers, les autres plus graves. Parmi les premiers, il faut ranger la curiosité. L'Athénienne est curieuse : comment ne le serait-elle pas? Quand il lui est permis de franchir le seuil de sa porte, soit pour assister à des funérailles, soit pour prendre part à des cérémonies religieuses; quand, aux jours de fêtes, elle suit une procession ou qu'elle assiste à un spectacle, comment n'éprouverait-elle pas à tout voir, à tout contempler, cette délicieuse jouissance, ce plaisir « doux comme le miel » dont parle le poète[1]? Tout à l'heure elle va rentrer; elle s'enfermera dans l'ombre du gynécée de longues semaines, des mois peut-être. Comment ne profiterait-elle pas, pour voir ce qui l'intéresse, des rares moments de liberté que la loi ou la tolérance du mari lui accorde? Sa curiosité est en vérité bien excusable. Mais tous les défauts s'enchaînent. Quand la femme paraît au dehors, il est naturel qu'elle ne veuille y paraître qu'à son avantage : pour se montrer et ne pas faire honte, en se montrant, à son époux, il faut bien se résigner à un peu de toilette. C'est cette toilette qui exaspère les maris. Les uns, les plus soupçonneux, osent dire qu'une femme qui est honnête et qui ne songe pas à mal ne cherche point à orner sa personne[2]. D'autres se plaignent que leur femme est

1. *Iphig. A.*, 234.

2. *Électre*, 1072. — Hélène envoie comme offrande au tombeau de sa sœur Clytemnestre des cheveux coupés sur sa tête; mais elle a soin, pour ménager sa beauté, de ne retrancher que l'extrémité de sa chevelure (*Oreste*, 128). Il est vrai qu'Hélène est la plus coquette des femmes.

une idole (ἄγαλμα) qu'il faut habiller magnifiquement et dont l'entretien coûte si cher qu'ils en sont ruinés[1]. Le poète nous montre encore les femmes tenant à la main ces miroirs métalliques dont le poli brillant reflète l'éclat de leur beauté[2]. Il nous montre surtout, dans une circonstance fort dramatique, une femme qui meurt de la plus affreuse des morts, pour être tombée dans le piège qui a été tendu à sa vanité et à son amour de la parure. Il s'agit de la fille de Créon, roi de Corinthe, celle qui a volé à Médée l'amour de Jason. Avant de partir pour l'exil, Médée veut se venger de sa rivale. Feignant d'avoir une grâce à lui demander, elle lui envoie en cadeau un diadème et une robe dont le tissu empoisonné s'attachera au corps de la malheureuse pour la brûler dans d'atroces souffrances. Ce sont les enfants de Médée qui, sous prétexte d'aller implorer la faveur d'échapper à l'exil, sont chargés de porter ces présents. Quand ils arrivent, la fille de Créon détourne d'abord la tête : elle a en horreur les enfants de Médée et ne veut point écouter leurs supplications. Mais, si elle les repousse, c'est qu'elle n'a pas vu ce qu'ils apportent. Aussitôt qu'elle aperçoit leurs présents, un brusque changement s'opère dans ses sentiments. « Dès qu'elle vit la parure, elle ne résista plus et accorda tout à son époux. A peine les enfants et leur père étaient-ils sortis du palais qu'elle prend la robe aux belles couleurs et s'en revêt : elle place la couronne d'or sur sa chevelure, qu'elle arrange devant un miroir bril-

1. *Hippolyte*, 630 et suiv.
2. *Hécube*, 925. *Troyennes*, 1107. *Électre*, 1071.

lant, en souriant à la vaine image de sa personne. Elle se lève ensuite de son siège et parcourt l'appartement, posant délicatement sur le sol ses pieds d'une éclatante blancheur. Enchantée de ces présents, plusieurs fois elle se dresse et jette un regard sur ses talons[1]. » Dans cette petite scène, d'une si exacte observation, est-ce la fille du roi de Corinthe qu'Euripide a voulu représenter? N'est-ce pas plutôt la femme athénienne à sa toilette un jour de fête[2]? Ce serait d'ailleurs aller trop loin que de prêter ici au poète l'intention de moraliser et de démontrer aux femmes, par un exemple saisissant, les conséquences fatales de la coquetterie. Euripide n'a pas inventé sans doute la mort de cette femme prise aux séductions de sa vanité; il doit tenir ce récit de la tradition.

Le reproche de bavardage et de médisance est si communément adressé aux femmes qu'il ne faut pas s'étonner de le rencontrer dans les pièces d'Euripide. « La moindre chose, dit-il, les met en train de conversation; le moindre prétexte amène chez elles un déluge de paroles[3]. » Quel plaisir n'ont-elles pas aussi à médire les unes des autres! Si, quand il s'agit de défendre leurs droits ou leurs empiétements contre l'ennemi commun, qui est l'homme, toute femme — c'est encore le poète qui parle — est une alliée naturelle pour une autre femme[4], en revanche, quand

1. *Médée*, 1156-1166.
2. Cf. la description des objets de toilette des femmes, chez Aristophane, *Thesmoph.*, II, fr. 320.
3. *Phéniciennes*, 198.
4. *Alopè*, fr. 109.

un aussi grave intérêt n'est pas en jeu, les alliées de la veille deviennent des ennemies qui se mordent à belles dents[1]. Ajoutons que ces Athéniennes sont indiscrètes et qu'il ne fait pas bon les mettre au courant d'une entreprise qu'on veut tenir secrète. Quand Pylade complote avec Oreste la mort de Ménélas, apercevant tout à coup les femmes du chœur, il fait signe à son ami de se taire : il a peur d'une trahison[2].

Un autre trait du caractère de l'Athénienne est son habileté ; habileté qu'Euripide, en pessimiste qu'il est, déclare être sans cesse tournée vers le mal[3]. Il fait dire à l'une de ses héroïnes que, si le prix de la victoire appartenait à la ruse, ce seraient les femmes qui régneraient et qui gouverneraient les hommes[4]. Il leur reproche leur souplesse, leur excès de finesse[5]. Nous ignorons ce qu'il y avait de fondé dans ces griefs, que la comédie, qui grossit tout, ne suffirait point à justifier ; mais il faut convenir que la condition où la femme athénienne se trouvait placée devait nécessairement développer chez elle l'esprit de ruse. Délaissée par son mari, qui courait tout le jour à ses affaires et à ses plaisirs, la femme se vengeait à sa manière de l'abandon où elle restait, et peut-être de plus d'une trahison conjugale, en essayant de jouer les meilleurs tours possibles à celui qui avait le tort de la dédaigner : les moyens dont elle se servait pour

1. *Phénic.*, 202.
2. *Oreste*, 1103. Cf. *Sthénobée*, fr. 671.
3. *Médée*, 408, etc.
4. *Danaé*, fr. 21.
5. *Hippol.*, 480. *Androm.*, 85. *Iphig. T.*, 1032.

le duper, la tactique qu'elle déployait pour arriver à ses fins étaient pour elle une sorte de revanche de l'infériorité à laquelle la loi et l'égoïsme des hommes la condamnaient[1].

Des défauts de ce genre ne pouvaient échapper à une observation même superficielle. Euripide a pénétré plus avant dans l'âme des femmes. Il met en relief les oppositions et les contrastes de leur nature ; nature faite de timidité et de hardiesse, de faiblesse et de violence[2]. La femme, remarque-t-il, est naturellement portée aux larmes; elle éprouve une sorte de plaisir à se plaindre; elle a sans cesse ses maux à la bouche[3]. Le spectacle de la force lui fait peur; elle tremble à la vue du fer, mais elle ménage à qui la connaîtrait mal de redoutables surprises. Cet être faible devient, à l'occasion, un être fort. La femme trompée par son mari ne recule devant rien; « il n'y a pas d'âme qui soit plus altérée de sang[4] ». Pour satisfaire sa vengeance, si la force ne doit pas réussir, elle emploiera la ruse. Elle saura refouler ses colères, attendre l'heure propice, guetter ses victimes et leur présenter un visage souriant. Médée, condamnée à l'exil, a besoin d'un délai qui lui laisse le temps de se venger. Pour l'obtenir, elle flattera le vieux roi de Corinthe, qui la chasse du pays. Pour que ses enfants puissent porter à la nouvelle épouse

1. Voir sur ce sujet l'étude de M. Lallier, *De la condition de la femme dans la famille athénienne au* v^e^ *et au* ive *siècle* (Paris, Thorin, 1875).
2. *Augé*, fr. 276.
3. *Médée*, 931; *Androm.*, 93.
4. *Médée*, 264-267. Cf. 571.

le vêtement qui sera pour celle-ci un vêtement de mort, elle mentira à tous ses sentiments : elle appellera Jason auprès d'elle, comme si elle avait honte de ses récents emportements ; elle demandera pardon à l'époux qui vient de la quitter de torts qu'elle n'a pas ; elle s'humiliera devant l'homme qui lui a infligé le plus cruel des outrages[1]. Ce n'est point le caractère de l'enchanteresse de Colchide, tel qu'il l'avait reçu de la tradition, qu'Euripide a représenté ici : ce qu'il a voulu peindre, c'est l'étonnante puissance de dissimulation que certaines âmes de femmes tiennent en réserve et dont peut disposer, à un moment donné, pour mieux assurer l'exécution de sa vengeance, l'épouse outragée. Il ne faut pas être surpris du reste que les femmes usent de pareils moyens ; bien peu d'entre elles se résignent à être trahies. « Ne saurais-tu supporter en silence ce que l'amour te fait souffrir ? » dit Andromaque à Hermione, qui a en elle une rivale. Hermione lui répond : « Comment le pourrais-je ? L'amour n'est-il pas partout ce qui pour les femmes est au premier rang[2] ? » L'amour, tel que le poète nous le décrit, est en effet la grande affaire de la vie des femmes. C'est une maladie qui, chez elles, est plus grave que chez l'homme[3] ; c'est une folie[4] qui, une fois qu'elle s'est emparée de ses

1. *Médée*, 869 et suiv.
2. *Andromaque*, 240.
3. *Ibid.*, 218.
4. Cette folie de l'amour, qui trouble la femme par d'impudiques désirs, est souvent exprimée par les mots μωρία, τὸ μῶρον. (*Troyennes*, 1059. *Hippolyte*, 644, 966. *Électre*, 1035.) Sur la violence de l'amour chez les femmes, comp. Eschyle, *Choéphores*, v. 600.

victimes, les possède tout entières. Il n'y a plus alors de distinction entre elles, ni pour le rang, ni pour les conditions sociales. La femme la mieux élevée va quelquefois plus loin dans ses entraînements que celle qui n'a pas été élevée du tout[1]. Une fille d'une des plus nobles races de la Grèce, Hélène, est aussi l'une des plus dissolues : elle n'a pas seulement quitté Ménélas pour suivre Pâris, elle s'est livrée à d'autres héros, à Thésée, à Déïphobe. Mais le caractère d'Hélène est emprunté à l'épopée, et l'on ne saurait prétendre que le poète ait voulu faire d'elle le type des femmes adultères de son temps. C'est à d'autres textes qu'il faut recourir pour avoir sa pensée.

On lit dans un fragment de ses tragédies perdues : « La mère aime toujours mieux ses enfants que le père. La mère en effet sait que ses enfants sont d'elle ; le père le croit[2]. » Ces deux vers ont pu être attribués, sans invraisemblance, à Ménandre. Par l'idée comme par le ton, ils semblent être plutôt des vers de comédie que des vers tragiques. Mais une telle dissonance, qui n'est point un fait rare chez Euripide, ne peut être une raison pour que cette réflexion ne soit pas de lui. Des malices de ce genre étaient déjà sans doute chose banale à cette époque. D'ordinaire cependant, c'est sur un ton plus sérieux que le poète parle de l'inconduite des femmes ; inconduite qui, s'il faut en croire la nourrice de Phèdre, aurait été assez fréquente : « Combien de maris

1. *Alopé*, fr. 111. Cf. *Hippol.*, 409.
2. *Fragm. incert.*, 1015, Nauck².

voient leur couche déshonorée, et, dans leur sagesse, feignent de ne rien voir!... C'est le propre du sage de ne pas vouloir voir le mal[1]. »

Au nombre des femmes les plus disposées à tromper leurs maris, Euripide place celles qui ont trop d'esprit : « Ce qu'il y a de plus heureux, dit Hippolyte, qui moralise beaucoup pour un jeune homme sans expérience de la vie, c'est d'avoir installée chez soi une femme insignifiante dont la simplicité n'est bonne à rien. Celle qui a de l'esprit, je la déteste. Puissé-je n'avoir jamais à mon foyer une femme qui raisonne plus qu'il ne convient à son sexe! C'est surtout chez les femmes habiles que Vénus dépose les instincts mauvais. La femme nulle est préservée du mal par son esprit borné[2]. » Ces personnes habiles sont celles qui vont au mal du cœur le plus léger et qui portent dans leurs trahisons le plus d'aisance. Comme elles se sentent pleines de ressources, elles ne tremblent point. Il faut lire dans Aristophane la longue liste des tours que les Athéniennes jouent à leurs époux[3]. Il faut se rappeler surtout les ruses de la femme d'Euphilétos, dans le discours de Lysias sur *le meurtre d'Eratosthène*[4]. Là, on n'a plus affaire à des propos de comédie dont on peut toujours suspecter l'exactitude : on se trouve en présence d'une réalité de la vie d'Athènes au ve siècle. S'il ne serait pas équitable de juger des mœurs féminines de ce

1 *Hippol.*, 462-466.
2. *Ibid.*, 638-644.
3. *Thesmoph.*, 476-519.
4. Voir Lallier, *ouv. cité*, p. 151 et suiv.

temps par les procès en adultère sur lesquels nous renseignent les plaidoyers des orateurs, il n'en est pas moins vrai que la femme d'Euphilétos est le type de ces femmes habiles dont parle Euripide, qui, pour entretenir la sécurité du mari qu'elles trompent, déploient les ressources d'un art infini.

Il en est d'autres qui n'ont point cette assurance. Pendant longtemps elles ont langui, consumées par un mal dont chaque jour a augmenté la violence, qui par degrés a miné leurs forces et épuisé lentement les résistances de leur vertu. Elles ont lutté, et elles se sentent vaincues. Mais la conscience qu'elles ont de la honte de leur défaite est cause qu'elles se débattent encore : inquiètes, agitées, le remords les torture. Phèdre voudrait mourir plutôt que de révéler à Hippolyte le secret de sa passion. C'est en pensant à elle-même qu'elle dit au sujet des femmes qui n'ont point ses scrupules : « Comment donc osent-elles regarder en face l'époux qui partage leur couche? Comment ne redoutent-elles pas les ténèbres complices de leur crime? Comment ne tremblent-elles pas que les murs de la maison n'aient une voix pour les accuser[1]? » Les femmes dont Euripide a retracé l'image dans la personne de Phèdre sont, on l'a dit bien souvent, plus malheureuses encore que coupables. Ce sont de vraies victimes d'Aphrodite.

Le poète d'ailleurs fait plaider par ses personnages les circonstances atténuantes de l'adultère de la femme. Cet adultère a souvent pour raison les tra-

1. *Hippol.*, 415-418.

hisons du mari. Dans le premier *Hippolyte*, qui différait sensiblement du second, Phèdre se défendait en mettant sur le compte des infidélités de Thésée l'amour qu'elle avait conçu pour le fils de l'Amazone[1]. Dans la tragédie d'*Électre*, Clytemnestre se justifie de la même manière : si elle a tué Agamemnon pour épouser Égisthe, c'est qu'Agamemnon est revenu de Troie avec Cassandre, qu'il a fait entrer dans son lit. Et elle ajoute une réflexion, qui est du poète bien plus que d'elle : « Les femmes sont passionnées, je ne le nie pas. Mais, avec cette faiblesse, si le mari commet la faute de dédaigner le lit conjugal, elles veulent l'imiter et cherchent ailleurs un amant. Après cela, c'est à nous qu'on inflige un blâme éclatant, tandis que les vrais coupables, les hommes, échappent aux reproches[2]. » L'inconduite de la femme a encore une autre excuse : l'entraînement des mauvais conseils. L'Athénienne de bonne condition ne sort qu'à de rares intervalles et n'est point exposée par conséquent à de fréquentes tentations. Mais, si elle reste presque toujours chez elle, elle a, à côté d'elle, dans sa maison, des esclaves, des servantes qui la tiennent en communication avec le dehors. Ces servantes jouent souvent auprès d'elle le rôle le plus détestable. Au moment où Phèdre semble préférer la mort à la honte d'un aveu, sa nourrice, par des raisons subtiles, par de perfides suggestions, amollit les sentiments de sa maîtresse, ébranle ses résolutions et essaie de triompher des

1. Plut. *De aud. poet.*, 28.
2. *Électre*, 1035-1040.

derniers scrupules de son honneur. C'est aux mœurs contemporaines et non à la tradition poétique qu'Euripide emprunte ce caractère de la nourrice de Phèdre. Plus d'une servante d'Athènes, les orateurs nous l'apprennent, rendait à sa maîtresse le même genre de funestes services[1]. A côté des servantes, ce sont les voisines et les amies qui conspirent contre la vertu des femmes mariées, soit qu'elles aient sur la conscience quelque péché dont elles pensent amoindrir la gravité en le faisant partager à autrui[2], soit que leur curiosité naturelle espère trouver sa satisfaction à suivre les péripéties d'une intrigue qu'elles auront nouée et dont elles posséderont le secret. « Jamais, non jamais, dit Hermione, un homme de bon sens ne devrait permettre à sa femme d'en recevoir d'autres dans sa maison : ce sont elles qui lui enseignent le mal[3]. »

Les désordres de la femme ont parfois une cause plus profonde et plus difficile à combattre : l'hérédité. De nos jours seulement la philosophie s'est appliquée à étudier scientifiquement les phénomènes de l'hérédité; mais ces phénomènes, sous leur forme la plus ordinaire, n'avaient pu échapper à l'attention des Grecs, qui vivaient dans un monde où l'esclavage séparait en deux la société et où les distinctions de races, de cités et de familles étaient beaucoup plus tranchées qu'elles ne sont chez nous. Il y aura donc

1. Euripide lui-même insiste sur ce point quand il fait dire à Hippolyte que jamais une servante ne devrait approcher des femmes et qu'il ne faudrait placer auprès d'elles que des animaux muets (v. 645).
2. *Andromaque*, 948.
3. *Ibid.*, 944

des femmes athéniennes chez qui le vice sera héréditaire. Euripide estime que le plus grand malheur qui puisse arriver à un homme, c'est d'épouser la fille d'une femme perverse : les hontes de sa mère se reproduiront en elle [1]. Ce n'est pas uniquement son honneur de mari qui est alors en jeu : c'est — ce qui le préoccupe peut-être plus — l'avenir des enfants qu'il doit avoir. Les enfants nés de pareilles femmes seront en effet sans valeur et sans vertu : le poète les compare énergiquement aux plantes qui poussent dans les marécages [2]. Quels que soient d'ailleurs les mobiles ou les instincts qui entraînent la femme à ahir ses devoirs, Euripide, contrairement à l'attitude que la tradition lui prête dans son propre ménage, est d'avis que le mari soit impitoyable : il devra châtier la coupable, à la fois pour venger son honneur outragé et pour faire un exemple salutaire. S'il y a des hommes qui, par égard pour leurs enfants, ou pour des raisons de famille, épargnent celle qui les déshonore, ce sont là des complaisances funestes qui font que le mal s'étend partout et que la vertu s'en va [3].

La femme étant sujette à tant d'entraînements, il semble que le mari ne saurait prendre à son égard assez de précautions. Mais Euripide connaît trop la nature féminine pour ne pas rappeler à l'homme que l'excès de surveillance est aussi dangereux que l'excès contraire : « Il n'y a pas de rempart, il n'y

1. *Androm.*, 620.
2. *Bellérophon*, fr. 298, Nauck².
3. *Mélanippe enchaînée*, fr. 497.

a pas de trésor qui soit aussi difficile à garder que la femme[1]. » C'est que, pour celle qui pense au mal, une surveillance jalouse et étroite est une sorte de défi jeté à son habileté : la femme qui se voit soupçonnée se pique au jeu et n'en est que plus portée à justifier les méfiances dont elle se sent l'objet. Celle au contraire qui est naturellement honnête n'a pas besoin d'être gardée : « Même au milieu des orgies de Bacchus, elle conservera sa vertu[2]. » C'est donc cette vertu naturelle qu'il faut rechercher chez la femme, et non la beauté[3]. En cela Euripide est d'accord avec les poètes comiques, comme lorsqu'il recommande de ne point épouser une femme d'une condition supérieure à la sienne, sous peine de devenir son esclave[4].

S'il a des conseils pour l'homme, il a des leçons pour la femme. La première de toutes et la plus importante, c'est de ne point avoir de volontés contraires aux volontés de l'époux. Sage prescription, car plus d'une femme était portée à l'indépendance. Dans la maison athénienne, d'où l'homme est presque toujours absent, la femme d'ordinaire est vraiment souveraine : c'est elle qui est chargée de tous les détails de l'administration du ménage, qui règle les dépenses, qui surveille et qui dirige un personnel quelquefois assez nombreux d'esclaves. Dans cet exercice de son autorité domestique, elle contractait l'habitude du commandement, et cette habitude devait lui donner

1. *Danaé*, fr. 320. Cf. *Fragm. incert.*, 1061.
2. *Bacchantes*, 317.
3. *Antiope*, fr. 212. Cf. Xénoph., *Œconom.*, X, 1.
4. *Mélanippe enchaînée*, fr. 502.

l'illusion que le mari, pour peu qu'il se prêtât à ce rôle, n'était que le premier et le plus élevé en dignité des serviteurs. Celui-ci s'apercevait, quelquefois trop tard, que son autorité était méconnue, et un conflit, dangereux pour la paix du ménage, éclatait. Afin d'éviter ces orages, Euripide veut que ce soit toujours la femme qui cède[1]. Il en donne cette raison que « l'existence d'un seul homme est plus précieuse que celle de mille femmes[2] », ou encore celle-ci que « toute femme est fort inférieure à son mari, quand même un homme de nulle valeur aurait épousé une personne de grande valeur[3] ». Sous ces hyperboles paradoxales se cache un sentiment qui est bien celui de l'époque. La femme grecque, par sa nature, par son éducation, par les conditions où elle se trouve placée en vertu de la loi, est en effet fort au-dessous de l'homme. Il lui en coûterait de pousser trop loin ses résistances et d'élever trop haut les prétentions qu'elle a de se faire obéir. La menace du divorce est perpétuellement suspendue au-dessus de sa tête : celles-là seules se sentent un peu rassurées de ce côté, qui ont apporté avec elles une grosse dot que le mari serait forcé de rendre à la famille[4]. En général, la femme fera donc sagement de baisser la tête et de se soumettre. Ses devoirs d'ailleurs sont tout

1. *Électre*, 931, 1052. *Androm.*, 213. *Suppl.*, 40. *Crétoises*, fr. 463. *Œdipe*, fr. 545, et le vers 16 d'un fragment d'Euripide, appartenant peut-être à la tragédie des *Téménides*, publié par M. Weil, dans les *Monuments grecs*, 1879, p. 3 et suiv.

2. *Iphig. A.*, 1394.

3. *Œdipe*, fr. 546.

4. Cf. Lallier, *ouv. cité*, p. 234. *Androm.*, 147; 209-212.

tracés. A la condition qu'elle soit entendue aux soins du ménage, qu'elle paraisse rarement en public et n'ait de conversation qu'avec les serviteurs [1], qu'elle s'efforce de complaire en toutes choses à son époux [2] et qu'elle n'entrave point sa liberté [3], celui-ci pourra lui pardonner son infériorité; il oubliera peut-être même cette infériorité pour voir dans la femme qui vit avec lui non l'esclave de ses volontés, mais la compagne de sa vie.

Les leçons qu'adresse Euripide aux femmes de son temps ne s'expriment pas toujours par des maximes et des sentences; elles prennent quelquefois la forme d'exemples que le poète semble avoir voulu proposer à l'imitation de ses contemporaines. Il y a dans son théâtre des personnages féminins dont le langage humble, la conduite modeste, la déférence et la soumission à l'égard du mari, font contraste avec l'attitude habituelle des autres femmes dont elles sont la critique vivante. De ce nombre est Andromaque. Dans les *Troyennes*, Andromaque, debout sur le rivage, attendant le moment où les Grecs vont la traîner en captivité, s'associe d'abord aux plaintes et aux lamentations d'Hécube. Puis, devenue plus calme, faisant un retour sur le passé, la veuve d'Hector éprouve une sorte de satisfaction à se rendre cette justice qu'elle n'a failli à aucun de ses devoirs

1. *Héraclides*, 476. *Méléagre*, fr. 521. *Fragm. incert.*, 927, Nauck².
2. Euripide va plus loin. Il dit (fr. 909) qu'un mari, fût-il laid, doit paraître beau à sa femme, si elle a de l'esprit, et que, quand il parle, elle doit trouver qu'il parle bien, même s'il parle mal.
3. *Oreste*, 605.

d'épouse, et qu'elle ne peut rien se reprocher à l'égard du mari qu'elle a perdu. « Les devoirs de modestie qui s'imposent aux femmes, je m'appliquais à les remplir sous le toit d'Hector. Et d'abord, puisqu'une femme, coupable ou non, s'expose à la médisance si elle ne reste pas chez elle, je ne désirais pas sortir et gardais le foyer domestique. Sans y laisser pénétrer le frivole bavardage des autres femmes, je n'écoutais que les inspirations d'un cœur honnête et me suffisais à moi-même. Silencieuse, je présentais toujours à mon mari un visage serein : je savais tour à tour, quand il le fallait, le vaincre ou lui céder la victoire [1]. » Il n'est pas douteux qu'Euripide ait voulu esquisser ici, dans la personne d'Andromaque, le modèle de l'épouse. Cette image se complète pour nous par d'autres traits. Dans la tragédie qui porte son nom, Andromaque est en face d'Hermione, femme de Néoptolème. Fière de son luxe, de sa richesse et de sa famille, Hermione est devenue, par son orgueil impérieux, insupportable à son époux, qui s'est détourné d'elle et qui aime désormais la captive troyenne, la veuve d'Hector. Celle-ci est animée de sentiments si sages, si conformes à sa situation et en même temps si pleins de dignité, que c'est elle qui a le beau rôle dans la pièce et que son caractère attire les sympathies qu'éloigne celui d'Hermione. On a donc pu, avec quelque raison, prêter au poète l'intention de mettre ici en opposition l'épouse et la maîtresse, pour laisser tirer aux spectateurs cette conclusion

1. *Troyennes*, 645 et suiv. Nous empruntons ici, en la modifiant légèrement, la traduction de M. Hinstin.

que la maîtresse qui ne sort pas de son rôle se rend plus agréable à l'homme que la femme légitime qui oublie le sien. Mais ce n'est pas à cette idée qu'il convient de s'arrêter : ce que nous recherchons dans Andromaque, c'est le type de l'épouse. Réduite en captivité, forcée de partager la couche d'un nouveau maître, Andromaque est poursuivie par le souvenir du passé, et c'est sa vie conjugale d'autrefois, ce sont les moyens qui lui servaient à se faire aimer, qu'elle propose en exemple à Hermione, qui n'a pas su s'attacher Néoptolème. Elle rappelle les complaisances qu'elle a eues jadis pour toutes les faiblesses d'Hector, complaisances qu'elle a poussées jusqu'à l'oubli complet d'elle-même. « Quant à moi, cher Hector, si Kypris t'entraînait à quelque faiblesse, j'aimais, pour te plaire, les femmes que tu aimais; et plus d'une fois j'ai présenté le sein aux enfants qu'elles t'avaient donnés, tant je craignais de te causer la moindre peine. C'est ainsi que, par ma douceur, je gagnais le cœur de mon mari[1]. » On peut trouver qu'ici le poète va bien loin et qu'il met dans la bouche d'Andromaque des sentiments qui peuvent difficilement entrer au cœur d'une femme. Mais Andromaque n'est pas une Grecque : c'est une Asiatique; c'est, si l'on peut dire, une de ces femmes de harem dont la nature est toute d'indolence et de résignation, et qui, alors même qu'elles sont la favorite du maître, souffrent à côté d'elles des rivales. Andromaque n'est qu'une barbare; mais, dans la pensée du poète, cette femme

1. *Androm.*, 222 et suiv., trad. Hinstin.

barbare aurait pu servir de modèle à plus d'une femme grecque.

Entre la critique passionnée des défauts de la femme et le panégyrique de ses vertus, il y a place pour une opinion moyenne qui sait faire la part du mal et celle du bien. Euripide ne s'en tient que rarement[1] à cette juste mesure. Une seule fois il semble contredire formellement ses opinions ordinaires : c'est dans un fragment du *Protésilaos*. « Celui qui confond dans le même blâme toutes les femmes indistinctement est un sot et non un sage. Sur le nombre vous en trouverez de mauvaises; mais il en est d'autres, comme celle-ci, qui se conduisent noblement[2]. » On aimerait à savoir quand Euripide écrivait ces vers, qui sont la condamnation de ses procédés ordinaires de critique à l'égard des femmes. Mais la tragédie de *Protésilaos* est de celles dont la date est ignorée.

Ici se pose une question qu'il serait intéressant de pouvoir résoudre. A quelles époques se rapportent les accusations les plus graves que le poète a lancées contre les femmes de son temps ? S'il était démontré qu'à un certain moment de sa carrière il a commencé à dire du mal des femmes après les avoir épargnées jusque-là, on recueillerait un renseignement utile pour l'histoire de ses idées et de ses sentiments. Une palinodie sur le compte des femmes, palinodie dont on pourrait fixer la date, fortifierait l'opinion de ceux qui prétendent qu'Euripide a été au nombre des maris trompés, et que là est l'explication de son

1. *Hécube*, 1185. *Alcméon*, fr. 78.
2. *Protésil.*, fr. 657.

aversion pour le sexe féminin. On ne peut obtenir de réponse à cette question que par une statistique, accompagnée de chronologie, dont voici les résultats, la première en date des tragédies où les femmes soient maltraitées est celle des *Crétoises*, qui faisait partie de la même trilogie qu'*Alceste* et fut représentée en 438; la dernière pièce où l'on trouve des malices contre les femmes est l'*Iphigénie à Aulis*-œuvre de la vieillesse du poète et qui fut jouée en 405, un an après sa mort. Entre 438 et 406, il s'est écoulé trente-deux ans : à trente-deux ans de distance, Euripide ne s'était pas déjugé. Dans cet intervalle, la critique des femmes reparaît souvent, dans un grand nombre de pièces dont les dates ne sont pas éloignées, et en particulier, pour ne citer que des faits absolument certains, dans la *Médée*, qui fut représentée en 431 ; dans l'*Hippolyte couronné*, qui fut joué en 428; dans les *Troyennes*, qui sont de 415; dans *Oreste*, qui est de 408 [1]. Il ressort de cette chronologie que, si l'on peut recueillir chez Euripide les éléments variés d'une satire contre les femmes, ces éléments se rapportent à toutes les époques de sa vie. A aucun moment il ne paraît avoir changé d'opinion à cet égard.

Il faut lire son œuvre avec une grande attention pour y découvrir l'expression de sentiments favorables aux femmes. Ces sentiments se rencontrent

1. Les autres pièces où l'on rencontre la critique des femmes, mais dont la date est incertaine, sont : *Alopè*, *Andromaque*, *Æolos*, *Danaé*, *Hécube*, *Ion*, *Iphigénie en Tauride*, *Mélanippe enchaînée*, *Méléagre*, *Œdipe*, *Phéniciennes*, *Sthénéboia*.

aussi rarement dans les fragments qui nous restent de ses tragédies perdues que dans les pièces conservées. Est-ce qu'en effet il n'a jamais cessé d'être hostile au sexe féminin ? Ou bien faut-il supposer que, la satire ayant toujours plus de saveur que l'éloge, les compilateurs et les auteurs d'anthologies à qui nous devons les fragments des pièces perdues, ont trouvé plus piquant de recueillir le mal que le poète avait dit des femmes que de faire collection des passages où il avait pu en dire du bien? Peut-être y a-t-il quelque chose de vrai dans cette dernière supposition. Mais, d'une façon générale, il est permis d'affirmer qu'Euripide s'est montré impitoyable pour les vices et les travers des femmes, et qu'il a eu de la peine à rendre justice à leurs qualités. Il les a cependant reconnues quelquefois. Un poète qui, à l'exemple des sophistes, aimait à discuter le pour et le contre, qui se plaisait à opposer à la thèse l'antithèse, ne pouvait point ne pas se contredire un peu sur le chapitre des femmes, comme sur les autres. Ces contradictions sont cependant rares. Dans deux fragments très courts, l'un d'*Andromède*, l'autre d'*Antigone*, nous lisons que pour l'homme la meilleure des richesses, le plus précieux des biens, c'est une femme honnête, qui partage ses sentiments (συμπαθὴς γυνή) [1]. Cette idée est un peu plus développée ailleurs : il y est question de la femme sage, de la femme de tête, qui sauve la maison compromise par les folies du mari, de la femme dévouée dont l'affection est un

1. *Fragm.*, 137, 164.

soutien pour l'homme dans ses défaillances, une consolation dans ses douleurs[1]. De ces fragments il faut rapprocher celui-ci : « Si le mari est malheureux, la femme goûte la douceur de l'être avec lui, de partager ses peines comme elle partage ses joies. Pour moi, si tu souffres, je souffrirai avec toi, je prendrai ma part de tes maux et n'y trouverai aucune amertume[2]. » Il y a là de fort beaux vers et l'expression pénétrante d'un sentiment délicat qui alors n'avait rien de banal. Mais ce sentiment est presque isolé dans l'œuvre d'Euripide[3].

Il est cependant une pièce où l'on serait tenté de voir la glorification de la femme : c'est l'*Alceste*. Mais l'héroïsme de l'épouse d'Admète est d'une espèce si extraordinaire, son dévouement sans exemple est accompagné de circonstances si merveilleuses, que cette divine femme n'a rien de commun avec la réalité et qu'elle vit tout entière dans le monde surnaturel de la légende. Alceste, dont la tombe sera honorée à l'égal du sanctuaire d'un dieu, qui mérite de siéger dans les enfers à côté de Perséphone[4], est une exception unique parmi les femmes, et le poète n'a pu songer à généraliser cette exception[5]. Il faut donc

1. *Phrixos*, fr. 822, 823. Cf. *Fragm. incert.*, 1055.
2. *Fragm. incert.*, 909, v. 9 et suiv., trad. Hinstin.
3. On ne le trouve, en dehors du passage cité, que dans un fragment publié par M. Weil, en 1879, *Monuments grecs* (*Un papyrus inédit*, etc.), p. 10.
4. Vers 745, 996, 1003.
5. Le vieux Phérès dit, il est vrai, que la gloire du dévouement d'Alceste rejaillit sur toutes les femmes (v. 623) ; mais le chœur avait fait remarquer malicieusement (v. 474) qu'une femme comme celle-là est un lot bien rare ici-bas.

en prendre son parti et reconnaître que, si Euripide a pensé quelque bien de la race féminine, il a presque toujours gardé pour lui son sentiment. La cause de cette aversion doit être cherchée moins dans des chagrins domestiques, qui, nous l'avons dit, ne sont nullement prouvés, que dans les progrès inquiétants que faisait alors, au sein des ménages athéniens, l'autorité de la femme, dans l'humeur chagrine du poète, dans les habitudes de son esprit, plus prompt à découvrir et à signaler le mal en toutes choses qu'à apercevoir et à faire ressortir le bien.

II

Critique des préjugés sociaux. — La noblesse. Les gens du peuple. — Les esclaves.

Il apporte les mêmes dispositions dans la critique des distinctions sociales. A Athènes, la plus démocratique des cités grecques, il y avait des grands et des petits, des hommes bien nés (εὐγενεῖς) et des hommes de basse naissance (δυσγενεῖς). Euripide prend résolument parti pour les seconds contre les premiers. Il lui arrive de plaindre les gens d'une haute condition, ceux dont la vie est menée par l'orgueil, qui sont esclaves de leur rang, qui ne peuvent ni exprimer toutes leurs pensées ni même pleurer en liberté[1]. Mais, s'il les plaint quelquefois, il ne les admire jamais. Ce qu'on appelle bonne naissance

1. *Iphigénie à Aulis*, 446 et suiv.

(εὐγένεια) lui paraît chose absolument vaine[1]. Les grandes familles de Grèce cherchaient à justifier leur noblesse en se donnant comme premier père un dieu ou un héros. Le poète n'est pas dupe de pareilles fables, et il détruit sans pitié chez les autres ces illusions ou ces prétentions. Ce qu'il place à l'origine des familles, ce n'est pas un dieu ou une déesse : c'est une mère commune, la Terre, qui a donné à tous, dit-il, la même forme, si bien qu'aucun des hommes n'a rien qui lui soit particulier, que « nobles et non nobles, nous sommes tous de la même race[2] ». A ses yeux, la noblesse, telle que le vulgaire l'entend, n'a d'autre origine et d'autre fondement que la richesse. C'est parce que la richesse a fait un long séjour dans certaines maisons qu'elles sont devenues nobles avec le temps[3]. Or, quelle est la valeur morale de la richesse? Tandis que la pauvreté tend tous les ressorts de l'énergie humaine, le luxe est une école de mollesse et de lâcheté ; tandis que le besoin excite et avive l'intelligence du pauvre, le riche semble condamné à la médiocrité d'esprit[4]. On prévoit la conclusion du poète. La noblesse ne consiste ni dans la richesse ni dans la prétention à d'illustres aïeux. Le noble, c'est l'honnête homme (ἐσθλός) ; l'homme malhonnête n'est

1. Cela ne peut empêcher évidemment certains de ses personnages de vanter les avantages de l'εὐγένεια (*Ino*, fr. 405, Nauck[2]. *Téménides*, fr. 739) et de considérer la δυσγένεια comme une tache (*Péliades*, fr. 617).

2. *Alexandros*, fragm. 52, v. 4, Nauck[2].

3. *Æolos*, fr. 22.

4. *Polyidos*, fr. 641. *Alex.* fr. 54; 55. Cf. les développements ironiques sur la puissance de l'argent. *Andromède*, fr. 142; *Alcmène*, fr. 95; *Danaé*, fr. 324; 326 (sur les parvenus), etc.

pas noble, « quand même il descendrait d'un père supérieur à Jupiter[1] ».

La vraie noblesse pourra donc se rencontrer chez le pauvre, chez l'homme du peuple. Dans sa tragédie d'*Oreste*, Euripide nous montre un de ces travailleurs honnêtes et intelligents, comme il devait s'en trouver plus d'un à Athènes, pénétrant dans l'assemblée populaire, où il n'a pas l'habitude de la parole, mais où son bon sens lui tiendra lieu d'éloquence. Comme le Paysan du Danube, « il n'est pas beau à voir, mais il a du cœur ; il fréquente rarement la ville et les assemblées qui se tiennent sur l'agora : c'est un de ces travailleurs des champs qui seuls sauvent le pays. Il sait cependant parler, quand il veut, cet homme intègre dont la vie est irréprochable. »[2]. Euripide ne s'est pas borné à cette courte esquisse. Il a achevé de dessiner ailleurs ce type de l'honnête homme sorti du peuple. En attribuant, dans son *Électre*, un noble rôle à un paysan, à un laboureur, il a voulu indiquer que l'âme la plus généreuse peut se loger sous la plus grossière enveloppe.

C'est une des nouveautés de son théâtre que ce personnage du Paysan de la tragédie d'*Électre ;* personnage secondaire, sans importance pour l'action, mais dont l'attitude frappe et étonne. C'est lui qui dit le prologue. Il rappelle d'abord ce que tout le monde sait: le meurtre d'Agamemnon, l'union cri-

1. *Dictys*, fr. 336.

2. *Oreste*, v. 918 et suiv. Le poète fait remarquer ailleurs que les pauvres et les humbles ont parfois plus de bon sens que les riches et les puissants (*Danaé*, fr. 327; *Troyennes*, 411).

minelle d'Égisthe et de Clytemnestre, le départ d'Oreste pour la Phocide. Il apprend ensuite au public des choses que le public ne sait pas, qui ne sont point empruntées à la tradition, mais inventées dans l'intention de rajeunir un vieux sujet. Électre, arrivée à l'âge nubile, a été demandée en mariage par les premiers de la Grèce. Égisthe, craignant qu'elle ne mette au monde un vengeur, a refusé de la marier à un homme de son rang : il lui a fait épouser un homme du peuple, un pauvre paysan dont il n'a rien à redouter. Il espérait ainsi la dégrader et l'avilir. Mais il s'est trouvé que cet homme de condition basse avait l'âme haute. En recevant des mains d'Égisthe une femme dont il ne se sentait pas digne, il a pris la résolution de respecter la fille des rois : il a éludé le mariage ; il est pour Électre un humble protecteur, un ami de condition inférieure, et rien de plus. Électre de son côté, pénétrée de reconnaissance pour un renoncement si généreux, s'ingénie à rendre service à l'homme dont elle partage la demeure et à lui alléger ses travaux. Dans une courte scène, qui n'a rien de la tragédie, on la voit sortir, avant le jour, un vase sur la tête, pour aller puiser de l'eau à la source voisine, tandis que son compagnon part mener ses bœufs aux champs. C'est la vie matinale d'un ménage de paysan que le poète nous met sous les yeux. — Cependant Oreste, qui vient d'arriver, rencontre sa sœur pleurant près du tombeau d'Agamemnon et appelant un vengeur. Il entre en conversation avec elle et gagne sa confiance en lui disant qu'il lui apporte des nouvelles de son frère. Électre alors met l'étranger

au courant de sa situation : elle lui apprend qu'elle est mariée et lui montre la maison qu'elle habite, une cabane isolée dans la campagne. « C'est là, dit Oreste, la demeure d'un laboureur ou d'un bouvier. » Et Électre lui répond : « Oui, celui qui l'habite est pauvre, mais il a l'âme noble, et il me respecte [1]. » — Le paysan, qui ne tarde pas à rentrer, offre aussitôt à Oreste et à Pylade l'hospitalité la plus cordiale à son humble foyer. A la vue de cet homme au grand cœur dont il sait la conduite, Oreste éprouve une émotion où se mêle l'étonnement. C'est surtout son étonnement qu'il exprime, d'une façon trop abstraite et sur un ton trop sentencieux, dans le passage qui suit : « Il n'y a aucun indice certain de la valeur des hommes, et la nature humaine n'est que confusion. J'ai vu des fils de pères excellents devenir des gens de rien, et des enfants vertueux naître de parents pervers ; j'ai vu la misère dans l'âme du riche et une grande âme dans le corps du pauvre... Cet homme que voici n'a pas un haut rang parmi les Argiens ; il ne peut s'enorgueillir de l'éclat de sa race, mais, bien qu'il soit du peuple, il s'est montré vraiment noble [2]. » Oreste raisonne beaucoup pour un personnage dramatique ; mais ce défaut fait que nous sommes sûrs de trouver ici ce que nous cherchons, la pensée personnelle du poète. C'est également Euripide, et non pas Oreste, qui adresse au public cette apostrophe : « Ne vous guérirez-vous pas de votre folie, vous que remplissent et qu'égarent de vains

1. *Électre*, v. 252.
2. *Ibid.*, v. 367-382.

préjugés, et n'apprendrez-vous pas à juger de la noblesse des hommes par leurs mœurs et par leur conduite dans la vie sociale[1] ? » Après ces belles paroles, Oreste finit par entrer dans la cabane, en déclarant qu'il préfère l'hospitalité du pauvre à celle du riche, et qu'il se félicite d'être reçu par cet homme simple à son foyer. Nulle part l'intention du poète n'est plus évidente. Il a entrepris de relever l'homme du peuple, l'homme des champs surtout, des injustes mépris dont il était l'objet. Il a voulu — ce que n'avait fait aucun de ses devanciers — glorifier la vertu des humbles dans la personne de ce paysan, mari d'Électre, qui, par sa noble conduite, mérite de marcher de pair avec les héros tragiques.

Ce poète à l'âme si tendre est plein de pitié pour les pauvres gens. Il en veut aux dieux de ne pas détester (c'est le mot dont il se sert) les grands et les nobles[2], et de réserver les misères de la vie pour cette foule anonyme qui travaille et qui peine obscurément, pour ceux qu'il désigne d'un terme bien expressif, nouveau alors dans la langue avec cette signification, οἱ ἀναρίθμητοι, « ceux qui ne comptent pas[3] ». Ce qu'on appelle la gloire militaire ne l'éblouit pas, parce qu'il sait de quoi cette gloire se compose et que, pour faire un seul grand homme de guerre, des milliers d'humbles vies doivent être sacrifiées[4].

1. *Électre*, v. 383 et suiv.
2. *Hélène*, 1678.
3. *Ibid.* 1679. Cf. *Ion*, 837.
4. *Andromaque*, 694 : « Quand une armée érige en trophée les dépouilles de l'ennemi, on ne considère pas cette victoire comme

Sa pitié va plus loin : elle s'étend à ce qu'il y avait de plus méprisé dans la société grecque, aux esclaves. Ce n'est pas qu'il ait fermé les yeux sur leurs vices et qu'il n'ait signalé leur dégradation morale : ses personnages expriment quelquefois à ce sujet l'opinion générale[1]. Mais l'esclave dont la vie n'est gouvernée que par l'instinct, « pour qui le ventre est tout »[2], l'esclave chez qui la crainte du maître anéantit les sentiments généreux, qu'elle rend lâche et sans foi[3], mérite moins à ses yeux d'être haï que d'être plaint. Euripide s'apitoie sur la misérable condition de ces êtres qui, étant hommes, ont été condamnés par les dieux à se contenter de la plus mauvaise part en ce monde[4]. Forcés de complaire en tout à ceux qui les possèdent, contraints souvent de mentir pour leur être agréables, privés du droit de parler et de penser librement, sans amis, sans soutiens, voués au mépris, résignés aux outrages, pour ceux d'entre eux qui ont connu la liberté la mort est préférable à une telle existence[5]. Qu'importe d'ailleurs au commun des hommes une vie d'esclave? Elle ne compte point[6]. Euripide veut que cette vie compte.

l'œuvre de ceux qui ont été à la peine, mais c'est le général qui en recueille tout l'honneur. »

1. *Antiope*, fr. 217. Fr. incert. 976, Nauck[2].

2. *Alexandros*, fr. 49.

3. *Électre*, 632. *Ion*, 983. *Oreste*, 110-115. *Alcméon*, fr. 86. *Alex.* fr. 50.

4. *Antiope*, fr. 218.

5. *Alcmène*, fr. 93. *Busir.*, fr. 313. *Antiope*, fr. 216. *Androm.*, 186. *Phéniciennes*, 392. *Iphig. A.*, 313. *Ion*, 674. *Androm.*, 136, 332. *Hécube*, 348, 358. *Troyennes*, 302. *Archélaos*, fr. 245.

6. *Androm.*, 89.

Il sait que l'homme libre ne peut se passer en Grèce de l'esclave[1], mais il souhaite que l'esclave participe, dans une certaine mesure, aux droits de l'homme libre. Pour prêcher d'exemple, il l'introduit sur la scène à côté des héros; il le mêle, plus souvent que ne l'ont fait les autres tragiques, à l'action de ses drames. Chez lui — c'est Aristophane qui le remarque — l'esclave parle au même titre que le maître[2] : comme celui-ci, il a souvent à la bouche des sentences morales, des développements philosophiques[3]. Il fait même preuve parfois de tant d'habileté et d'intelligence qu'il en devient gênant pour son possesseur[4]. C'est que le préjugé qui sépare l'esclave du reste de la société grecque est un préjugé odieux que le poète ne se lasse point de combattre. On s'étonne, en le lisant, de voir pour la première fois associés dans la langue grecque des mots qui jusqu'alors auraient paru contradictoires : le mot γενναῖος (noble) et le mot δοῦλος (esclave)[5]. On est surpris de l'entendre répéter que l'esclave qui, sans avoir le nom de l'homme libre, en a souvent les sentiments, est victime d'un mot, d'une étiquette[6], et oser déclarer qu'il est beaucoup d'es-

1. Fragm. 1019, Nauck[2].
2. *Grenouilles*, 949.
3. *Acharniens*, 401. Cf. dans *Hélène*, 744, les réflexions du messager au sujet de la divination. Ce messager est un esprit fort.
4. *Alexandros*, fr. 48, 51. *Archél.*, fr. 251.
5. *Hélène*, 729-730. Dans les relations de maître à serviteur, le poète voudrait supprimer l'appellation de δεσπότης, qui humilie trop le serviteur, pour la réserver aux dieux (*Hippol.*, 88).
6. *Ion*, 854. *Hél.*, 730. *Phrixos*, fr. 831. *Alex.*, fr. 57.

claves qui valent, moralement, mieux que des hommes libres[1].

Pour que la leçon qu'il donne à ce sujet soit plus frappante, il fait mettre en pratique par les personnages de son théâtre les sentiments que lui-même professe. Créüse, « toute reine qu'elle est », honore « à l'égal d'un père » le vieux pédagogue qui a veillé sur l'enfance d'Érechthée[2]. Alceste, sur le point de mourir, fait ses adieux aux serviteurs de sa maison : elle tend la main à chacun ; il n'en est pas de si humble à qui elle n'adresse la parole. Et ces braves gens se répandent dans le palais en pleurant et en gémissant : avec Alceste, ils ne perdent pas seulement, disent-ils, la meilleure des maîtresses, ils perdent « une mère »[3]. Voilà un mot qui correspond à un sentiment qu'on serait tenté de croire chrétien, si on ne le rencontrait chez Euripide. Sans doute de telles idées ne pouvaient faire leur apparition au théâtre sans un certain assentiment de l'opinion publique : peut-être n'était-il donné d'en entendre l'expression que dans cette ville humaine d'Athènes qui, la première, avait fait des lois protectrices de l'esclavage[4]. Il est difficile cependant de ne pas croire que lorsque Euripide essayait de relever et d'honorer l'esclave,

1. *Mélanippe enchaînée*, fr. 511, et les vers 40-43 d'un fragment de la même pièce provenant d'un papyrus d'Égypte, et publié par Blass en 1880 (*Rhein. Mus.*, XXXV, p. 290.) Cf. H. Weil, *Revue de philologie*, IV, p. 121-124. C'est le nº 495 de la nouvelle édition des *Fragments des tragiques grecs* de Nauck.

2. *Ion*, 733.

3. *Alceste*, 769. Cf. 192.

4. Il y a une allusion à ces lois dans l'*Hécube*, v. 291-292.

quand, sans tenir compte d'aucune distinction sociale, il mettait hardiment au même rang toutes les noblesses d'âme et tous les cœurs généreux, il ne devait être d'accord qu'avec quelques-uns des meilleurs d'entre ses contemporains, et qu'en cela il devançait son temps.

CHAPITRE V

VUES POLITIQUES D'EURIPIDE

I

La politique intérieure d'Athènes.

Sophocle, dit-on, fut deux fois stratège : Euripide ne fut rien et ne voulut rien être. Retiré chez lui, dans la société de ses livres et de ses amis, il n'agit point et regarda agir. Il était du nombre de ces honnêtes gens dont parle son Ion, fort capables de s'entendre à la politique, mais qui s'en tiennent à l'écart volontairement, qui répugnent à entrer dans la mêlée des affaires, n'ayant ni assez d'audace pour s'y frayer une route à travers la presse des ambitions rivales, ni assez de mépris de leurs semblables pour braver les haines coalisées des envieux et des gens médiocres que gêne toute supériorité[1]. Une sorte de pudeur de poète et de philosophe lui fit craindre les

1. *Ion*, 595. *Médée*, 301. *Bellérophon*, fr. 294, Nauck[2].

voisinages dangereux et la contagion des honteuses compromissions[1]. Pouvant, lui aussi, avoir sa part dans la direction de la chose publique, il préféra s'abstenir, au risque de faire mettre en doute son esprit civique, et, comme l'Amphion de sa tragédie d'*Antiope*, de laisser accuser sa Muse d'être une Muse inactive et inutile[2]. Rien d'ailleurs n'eût été moins justifié que ce reproche. L'abstention d'Euripide, mêlée peut-être d'un certain goût pour le repos[3], n'était ni de l'égoïsme ni de l'indifférence. Archonte ou chef de parti, peut-être eût-il rendu des services à l'État ; il en rendit de plus grands en restant ce qu'il était, un poète dramatique qui, dans ses drames, ne se désintéressait pas du présent. Il ne parlait point sur l'agora ; mais, dans une autre enceinte et devant un immense auditoire, sa parole soulevait incidemment quelques-uns des problèmes qui préoccupaient les esprits, critiquait les idées régnantes, exprimait un avis sur les questions politiques du jour. Euripide ne se borna pas, comme Sophocle, à des allusions fugitives aux événements contemporains : il composa des pièces — les *Héraclides*, les *Suppliantes* — qui sont des drames de circonstance. N'était-ce pas pour lui une façon d'intervenir, plus ou moins efficacement, dans les affaires de la cité? N'était-ce pas comprendre son rôle de poète comme une sorte de fonction publique?

1. Fragm. 910.
2. Fragm. 184; 187, 3. Cf. *Médée*, 296.
3. *Ion*, 634 : « Le loisir est ce qu'il y a de plus cher à l'homme. » *Antiope*, fr. 193.

Si la politique a sa place dans quelques parties de l'œuvre d'Euripide, il faut cependant se garder de l'y apercevoir partout. Certaines erreurs éclatantes de la critique ancienne et de la critique moderne nous avertissent du danger qu'il y a, dans cette recherche des allusions, à vouloir se montrer trop pénétrant, et à quel point il est facile de s'y égarer sur de fausses pistes. Socrate était bien vivant et encore loin de la tombe lorsque Euripide fit jouer son *Palamède*[1] : cela n'empêcha pas plus tard d'ingénieux esprits de découvrir que deux vers du *Palamède* étaient un reproche sanglant lancé par le poète aux Athéniens condamnateurs de Socrate[2]. Cléon était depuis longtemps descendu chez Hadès au moment de la représentation d'*Oreste*; et pourtant un vers d'*Oreste* parut ensuite à quelques-uns être une dénonciation manifeste des menées du célèbre démagogue[3]. Mais les méprises chronologiques des anciens n'approchent point de celles d'un savant allemand, Hartung, qui, dans son *Euripide restitué*, a poussé très loin l'art des conjectures. Cet art l'avait amené, par une suite de fines déductions, à fixer la date du *Chrysippos* à l'année 441, celle d'*Œnomaos* à 418, celle des *Phéniciennes* à 408. Peut-être en aurait-on cru Hartung, si la découverte d'une didascalie des *Phéniciennes* n'eût détruit tout l'échafaudage de ses raisons, en nous apprenant que les trois tragédies que cet habile critique

1. La pièce a été jouée en 415, avec les *Troyennes*. Élien, *Hist. Var.* II, 8. Schol. Aristoph. *Guêpes*, 1317.

2. Diog. L. II, 44. Philochore, cité par Diogène, faisait remarquer qu'Euripide était mort avant Socrate.

3. Schol. *Oreste*, 903.

séparait, pour de si excellents motifs, par de tels intervalles avaient été en réalité jouées la même année et présentées au même concours[1]. Un tel exemple est fait pour inspirer une sage réserve. C'est dans ce sentiment que nous aborderons, à notre tour, la question[2].

Il était arrivé à Eschyle et à Sophocle de vanter la démocratie, d'opposer le régime de liberté qui était celui d'Athènes au régime oligarchique ou à la tyrannie qui pesaient sur d'autres peuples. En cela, ils n'obéissaient pas, on aime à le croire, à un calcul; ils ne voulaient point se faire applaudir, mais inspirer au peuple confiance en lui-même et dans les institutions qu'il s'était données. L'expression de ce sentiment est cependant assez rare chez eux : elle est plus fréquente chez Euripide. Qu'on ne se laisse pas abuser ici par des apparences de contradictions. On lit bien dans un fragment d'*Antiope* que « la résolution éclairée d'un seul homme triomphe de milliers de bras et que l'ignorance est le grand mal de la foule[3] ». Mais ce fragment, qui faisait partie d'un débat contradictoire, a été détaché d'une thèse qui avait pour objet de glorifier la puissance de l'esprit et de proclamer sa supériorité sur la force brutale du corps.

1. Aristophane le Grammairien, argument des *Phéniciennes*.

2. Pour l'étude des allusions politiques chez Euripide, voir : Le Beau, *Mém. sur les tragiques grecs* (*Acad. des Inscript.*, t. XXXV, p. 443-449, 458-474). Bœckh, *Græc. trag. princ.*, p. 180. Zirndorfer, *Chronol. fabul. Euripid.* Marburg, 1839. T . Fix, Préface à l'*Euripide* de la coll. Didot, p. v. H. Weil, *De Trag. gr. cum rebus publicis conjunctione*, et surtout K. Schenkl, *Die politischen Anschauungen des Euripides* (*Journal des Gymnases autrichiens*, 1862, IV).

3. Fragm. 200.

De même, quand le chœur d'*Andromaque* déclare « qu'une nombreuse réunion de sages n'est pas aussi forte, pour gouverner une cité, que la volonté d'un homme, même de peu de valeur, qui commande seul[1] », ces paroles sont la constatation d'un fait plutôt que l'expression d'un souhait ; ce n'est pas d'ailleurs devant le public ombrageux d'Athènes qu'elles ont été prononcées, mais sur la scène d'un théâtre étranger[2]. Beaucoup plus tard, Euripide dira encore que la royauté n'a que les dieux au-dessus d'elle, qu'il lui manque seulement une chose, l'immortalité[3]. Mais, à ce moment, Euripide a plus de soixante-dix ans et il vit à la cour de Macédoine : on pardonne cette flatterie à un vieillard, qui était l'hôte choyé d'Archélaos.

Pendant de longues années, les personnages de son théâtre n'avaient manqué aucune occasion de protester de leur amour de la liberté et de leur haine du pouvoir absolu. L'un d'eux disait : « Maudits soient tous ceux qui se plaisent à voir la cité aux mains d'un seul ou sous le joug de quelques-uns ! Le nom d'homme libre est le plus précieux de tous les titres : le posséder, c'est avoir beaucoup, même quand on a peu[4]. » La *tyrannie*, « cette injustice triomphante[5] », est peinte par lui des plus noires couleurs. Il nous

1. Vers 480.
2. Schol. v. 445.
3. *Archélaos*, fr. 250. Hécube, dans la tragédie qui porte son nom (v. 1169), dit que la royauté est égale à la condition des dieux. Mais c'est une barbare qui parle.
4. *Augé*, fr. 275.
5. *Phéniciennes*, 549, ἀδικία εὐδαίμων.

fait voir l'homme qui y aspire marchant à son but à travers mille bassesses, mille trahisons, courant, dans le sang, à la destruction de la loi[1]. Il nous le montre réduit, une fois devenu le maître, à soutenir son autorité par les moyens les plus détestables, condamné à n'avoir pour instruments de ses volontés que les hommes les plus pervertis[2]. Tous les citoyens tremblent devant celui qu'ils n'enrichissent de leur travail que pour qu'il vienne réclamer leurs filles pour ses caprices, leurs fils pour ses guerres, destinés à être fauchés par l'épée comme les fleurs d'une prairie printanière[3]. Le Lycos d'Euripide, qui, pour arriver au trône, a tué Créon ; qui, en possession du trône, veut tuer la femme et les enfants d'Hercule, est le type de ces tyrans féroces dont les Athéniens paraissaient craindre, pour les autres peuples plus que pour eux-mêmes, que le règne pût revenir en Grèce à la faveur des discordes civiles[4]. L'histoire de ces monstres sanguinaires était d'ailleurs étrangère à l'Attique : si l'Attique avait eu jadis, elle aussi, des tyrans, elle n'en avait eu que de bons. Les rois de l'Athènes des anciens temps, Érechthée, Thésée, Démophon, sont chez Euripide ce qu'ils sont partout dans la tradition athénienne, d'excellents rois[5]. Thésée, qui, là où il apparaît, a moins l'air d'un

1. *Iphig. T.*, 678. *Iphig. A.*, 336, 450. *Hercule*, 65. *Hécube*, 868. *Antigone*, fr. 171.

2. *Ion*, 626 et suiv.

3. *Suppl.*, 447-455, Wilamowitz.

4. Dans l'*Hercule* s'exprime plusieurs fois (v. 33, 272, 541) cette idée que le tyran a profité des dissensions de la cité pour mettre la main sur le pouvoir.

5. L'idéal du bon roi est retracé dans les paroles qu'Érechthée

monarque que d'un archonte, est si bon prince qu'il a fondé lui-même, de ses mains royales, la démocratie en Attique. Aussi, avec quelle fierté n'exalte-t-il pas, devant le héraut du tyran Créon, les mérites de ce régime de liberté qui, en permettant à tout citoyen de prendre la parole sur les affaires de l'État, en attribuant à chacun les mêmes droits, en donnant à tous indistinctement cette *isonomie* si précieuse et tant vantée, ne laisse régner dans la cité d'autre souverain que la loi[1] ! Le héraut de Créon adresse bien aux institutions démocratiques d'Athènes quelques critiques d'une incontestable justesse. Mais il est Thébain et envoyé d'un roi : il a tort. Thésée est Athénien et représentant d'un peuple libre : il écrase son adversaire.

Si Euripide, tout en donnant satisfaction à son public, a été probablement sincère quand il célébrait, en face de l'étranger, la valeur des institutions politiques d'Athènes, il paraît d'ailleurs n'avoir pas fermé les yeux sur les inconvénients d'un régime qui laissait la chose publique aux mains de la multitude. Il n'adule pas la foule ; il fait d'elle, au contraire, un portrait qui, sans ressembler à la caricature aristophanesque du bonhomme Dèmos, n'est point flatté et ne vise qu'à reproduire son modèle fidèlement. Être mobile, prompt aux entraînements irréfléchis de la colère et de la pitié ; impuissant à maîtriser son ambition, qui lui fait perdre en un jour, pour avoir

mourant adresse à son fils (fr. 362). Schenkl (*ouv. cit.* p. 32) en a rapproché les conseils que donne Isocrate à Nicoclès, roi de Salamine de Cypre.

1. *Suppl.*, 433-440. Cf. Hérodote, III, 80.

voulu s'élever trop haut, le fruit de longs efforts ; ignorant, et se laissant mener sans s'en douter, si bien que la fortune de l'État dépend de qui a su capter sa confiance ; se créant sans raison des favoris, pour les immoler ensuite à ses caprices[1] : tel est, d'après notre poète, le peuple athénien[2]. Savant comme il l'était dans « la connaissance des maladies politiques » — le mot est de Plutarque[3] — Euripide a vu d'où souffrait la cité athénienne. Sans parler d'allusions passagères à cette perversion de la moralité grecque dont Thucydide, vers le même temps, nous a laissé une si saisissante peinture[4], le poète signale et dénonce hautement les hommes qui font tout le mal; ce sont les gens remuants, les brouillons entreprenants dont l'audace en impose au vulgaire, qui se poussent en avant et emportent d'assaut les fonctions et les honneurs[5]. Parmi eux, il se trouve des fils de famille ruinés, qui songent à réparer leur fortune privée aux dépens de la fortune publique[6]. D'autres, et c'est le grand nombre, nés de rien, veulent arriver à tout[7]. Pour cela, il leur faut séduire le peuple,

1. *Oreste*, 702, 772. *Suppl.*, 417, 728. *Iphig. A.*, 367.

2. Cf. Pline, *Hist. Nat.* XXXV, 36, 4 : portrait du peuple athénien par Parrhasios.

3. *Vie de Sylla*, IV, 5. Plutarque, il est vrai, fait surtout allusion aux conseils que Jocaste adresse à Étéocle dans les *Phéniciennes*, v. 531 et suiv. Mais il est permis de donner à son observation une plus large portée.

4. Liv. III, 82-84. Rapprocher en particulier 82, 3-8 du fragment 434 tiré de l'*Hippolyte voilé*.

5. *Hécube*, 306. *Androm.*, 699. *Ion*, 636. *Téménides*, 738. *Philoct.*, fr. 788. *Érechth.*, fr. 362, v. 29-31.

6. *Hercule*, 588 et suiv.

7. *Suppl.*, 425.

et on ne le séduit que par la parole. Euripide est plein de mépris pour la « détestable engeance » de ces flatteurs de la multitude, pour les faciles succès de ces orateurs populaires, dont l'intempérance de langue est pour l'État une cause de ruine, dont l'éloquence sans scrupules vit de mensonges et de calomnies[1]. Ulysse qui, par d'odieuses machinations appuyées sur de belles paroles, fait condamner à mort un innocent, était dans le *Palamède* le type du démagogue malfaisant[2]. On voit se lever au milieu de l'assemblée populaire dont il est question dans le drame d'*Oreste* « un bavard éffrené, puissant par son audace, un intrus qui a forcé les portes de la cité, plein de confiance dans le bruit qu'il fait et dans la liberté inculte de son langage, et dont on peut croire qu'il va précipiter encore la république dans quelque malheur[3] ». A ces traits, les spectateurs reconnaissaient une figure qui leur était familière : Cléophon, un des ennemis acharnés de la paix[4], un des dignes successeurs de Cléon dans la faveur du peuple.

Euripide n'est donc pas suspect de tendresse à l'égard des démagogues. Il déplore que la foule se laisse entraîner par de tels chefs à des extrémités dont il redoute les effets pour son pays. Il voudrait

1. *Hécube*, 254. *Hippolyte*, 986 et suiv. *Antiope*, fr. 219. *Ion*, 832. *Médée*, 580. *Troyennes*, 967. *Suppl.*, 412.

2. Il a ce même caractère dans les *Troyennes*, 282 et suiv.; dans *Hécube*, 131, 254; dans l'*Iphigénie à Aulis*, 526.

3. *Oreste*, 903, et Schol.

4. Schol. *Oreste*, 772. D'après Philochore, cité par le scholiaste, Cléophon, deux ans avant la représentation d'*Oreste*, avait empêché la conclusion de la paix. Cléophon est aussi une des bêtes noires d'Aristophane (*Grenouilles*, 679).

que le peuple n'eût pas en main tout le pouvoir, qu'il ne fût pas non plus annulé par les riches, parce que riches et pauvres ont besoin les uns des autres et doivent participer, dans une mesure à peu près égale, à la chose publique[1]. A ceux qui ne possèdent rien, que la pauvreté rend haineux et envieux, que leur ignorance met à la merci d'hommes pervers, il oppose les riches qui ne savent pas se rendre utiles et ne songent qu'à accroître leurs richesses, et il conclut en disant que c'est aux citoyens qui se trouvent placés entre ces deux extrêmes, à la classe moyenne (ἡ ἐν μέσῳ), qu'il appartient de sauver l'État en y maintenant l'ordre établi[2]. Dans le déchaînement de la violence des partis, Euripide imagine donc un régime de juste équilibre et d'équitable pondération : il appartient en politique à l'honnête famille des modérés.

Ces sentiments nous font supposer que, s'il fut jamais l'admirateur d'Alcibiade, il ne persévéra pas longtemps dans son admiration. Une victoire éclatante remportée par celui-ci aux jeux Olympiques[3] avait été, disait-on, chantée par Euripide. Bien que le fait soit mal établi[4], on peut admettre que le

1. *Plisthènes*, fr. 626. *Æolos*, fr. 21.

2. *Suppl.*, 238 et suiv.

3. La date de cette victoire, qui serait aussi une date de la carrière d'Euripide, n'est donnée par aucun texte. Grote (t. IX, p. 314), Hertzberg (*Alkibiades*, p. 99), suivis par M. H. Houssaye (*Hist. d'Alcibiade*, I, 317), fixent cette date en Ol. 90, 1 = 420. Mais ce n'est là qu'une probabilité.

4. Plutarque, qui, dans la *Vie d'Alcibiade*, chap. 11, rapporte cette tradition, sans la critiquer, dit, dans la *Vie de Démosthènes*, I : « Celui qui a composé l'éloge en l'honneur de la victoire d'Alcibiade aux courses de chars d'Olympie, que ce soit Euripide, comme on le croit généralement, *ou un autre...* »

poète a subi, à un certain moment, comme Athènes entière, la séduction du fils de Clinias; mais qu'il se soit attelé à son char, cela reste douteux. La tragédie des *Suppliantes* renferme sans doute des allusions, que personne ne conteste, à Alcibiade : l'alliance récemment conclue entre Athènes et Argos était, en effet, son œuvre. Mais ces allusions paraissent contradictoires. D'une part, Adraste dit à Thésée qu'Athènes est heureuse « d'avoir en lui un jeune et vaillant chef[1] ». De l'autre, le poète met dans la bouche de Thésée une critique très vive de la conduite de la jeunesse qui prend part aux affaires publiques. « Tu as ruiné ta patrie, dit-il à Adraste, entraîné par des jeunes gens avides d'honneurs, qui poussent à la guerre sans souci de la justice, qui corrompent les citoyens, l'un pour obtenir un commandement militaire, l'autre pour s'emparer du pouvoir et l'exercer avec insolence, un autre enfin pour faire fortune, sans se demander si le peuple ne souffrira pas d'une telle conduite[2]. » Alcibiade, avec son entourage, n'est pas désigné ici moins clairement qu'il n'était désigné seul dans le passage précédent. Comment donc peut-il être considéré tour à tour comme un chef excellent et comme un ambitieux sans scrupules? Cette contradiction serait insoluble, si, avec plusieurs critiques, nous ne reconnaissions dans le premier texte cité une interpolation; il n'y a pas à tenir compte de ces vers qui ne sont point d'Euripide[3].

1. *Suppl.*, 190 et suiv.
2. *Ibid.*, 231-237.
3. G. Dindorf considère comme interpolés les vers 184-192, et il en

Il semble donc que celui-ci, malgré le grand service qu'Alcibiade venait de rendre à son pays, n'ait voulu ni le flatter ni le glorifier, qu'il ait jugé bon au contraire de tenir le public en garde contre lui et contre la turbulence inquiétante de la jeunesse qui lui faisait cortège[1]. La politique d'Alcibiade, qui, dès ce moment-là, est une politique d'audace et de fourberie[2], ne pouvait être l'idéal d'Euripide, qui veut une politique prudente[3] et qui sans doute la rêve honnête.

Faudra-t-il voir encore dans le célèbre lieu commun des *Phéniciennes* sur les exilés[4] une allusion, mêlée de sympathie, au rappel et au retour d'Alcibiade? Nous ne le pensons pas. Polynice, à qui sa mère Jocaste demande quel est le genre de souffrance particulier à l'exil, ressemble à Alcibiade en un point: comme lui, il a été banni. Mais le rapprochement se borne là. Il n'y a aucun rapport possible entre le retour triomphal d'Alcibiade, qui, en 407, rentre à Athènes vainqueur des ennemis de son pays, et le retour de Polynice, qui vient devant Thèbes à la tête d'une armée étrangère et ne franchit les murs de sa patrie qu'à la faveur d'un armistice. La chronologie

donne de bonnes raisons (*Eurip.*, t. III, *Annotationes*, p. 394). Kirchhoff et Nauck les retranchent également. Ils sont maintenus par Wilamowitz-Mœllendorff seul (édition des *Suppliantes*, dans ses *Analecta Euripidea*).

1. Cf. v. 160, νέων ἀνδρῶν θόρυβος et v. 507.

2. Lire dans Thucydide, V, 43, la façon dont Alcibiade joue les envoyés de Lacédémone.

3. *Suppl.*, 508-509.

4. V. 388-400. On sait que Plutarque, dans son traité de l'*Exil* (p. 599 *d*, 605 *f*, 606), a commenté et critiqué ces vers. Cf. Stob. *Floril.*, XXXIV, 17.

de la vie d'Euripide permet-elle d'ailleurs de supposer une allusion de ce genre? Alcibiade a débarqué au Pirée le 25 du mois Thargélion (commencement de mai) : la représentation tragique dont les *Phéniciennes* faisaient partie aurait donc eu lieu, aux grandes Dionysies, dans le mois Élaphébolion (mars-avril) de l'année suivante. Qui ne voit qu'une allusion postérieure de onze mois à l'événement eût été sans intérêt, et qu'en même temps il faudrait faire descendre la représentation des *Phéniciennes* jusqu'à l'an 406, alors qu'Euripide était déjà chez Archélaos de Macédoine? Prétendra-t-on que l'allusion n'a pas suivi l'événement, mais qu'elle l'a précédé; que la pièce a été jouée à un moment où Alcibiade n'était pas encore rentré, mais où tous les esprits étaient préoccupés de lui et où son retour était impatiemment attendu? Cette seconde hypothèse ne se concilie pas davantage avec ce que nous savons des dernières années d'Euripide. Entre le moment où le poète aurait quitté Athènes et celui de sa mort[1], il se serait écoulé, en effet, un an et demi à peine : intervalle insuffisant pour qu'on y place et son séjour dans la ville de Magnésie et sa résidence à la cour de Macédoine, qui fut assez longue pour qu'il pût y composer ou y achever quatre de ses drames[2]. Les critiques grecs avaient

1. Pour ces dates, voir l'Introduction, p. 16.

2. Il y a, il est vrai, une autre hypothèse : celle de Zirndorfer (*Chron. fabul. Euripid.*, p. 81 sq.), d'après laquelle les vers sur l'exil feraient allusion, non pas au retour d'Alcibiade à Athènes, mais à son retour à l'armée de Samos et au discours qu'il y prononça. Thucydide (VIII, 81) nous apprend, en effet, qu'il parla aux soldats des souffrances de son exil. Mais cet événement se passait en juillet 411 : une

bien vu le caractère de ce morceau des *Phéniciennes*. « Euripide, dit le scholiaste, est souvent tel[1] » : en d'autres termes, nous avons là un de ces lieux communs de morale, de psychologie ou de philosophie qu'Euripide intercale de temps en temps dans ses pièces, sans se préoccuper de savoir si l'intérêt dramatique n'en souffre pas. Pour expliquer ce développement, qui est assez court d'ailleurs et qui se justifie presque par la situation de Polynice, est-il nécessaire de faire intervenir Alcibiade?

II

La politique extérieure. — Les Héraclides. Les Suppliantes.

La plupart des œuvres d'Euripide qui nous ont été conservées sont contemporaines de la guerre du Péloponèse : il ne faut donc pas s'étonner que les grands événements d'alors aient eu leur retentissement dans ses drames. Un poète qui place au-dessus de tout la vie supérieure de l'intelligence, ce qu'on appelait alors « la sagesse », devait être sans enthousiasme pour la guerre. Ce n'est pas qu'il veuille déprécier le

tragédie ne pouvait y faire allusion qu'au mois d'avril de l'année suivante, c'est-à-dire bien longtemps après. En outre, la date de 410 pour les *Phéniciennes* est en opposition formelle avec le témoignage du scholiaste des *Grenouilles* (v. 53), qui range cette tragédie parmi les pièces « représentées peu de temps auparavant ». Ces expressions s'appliqueraient difficilement à un drame qui aurait été joué en 410, près de cinq ans avant les *Grenouilles*.

1. Au vers 388.

courage militaire, ni amoindrir l'énergie virile dans l'âme du soldat. Il vante au contraire « les nobles couronnes promises à l'audace qui affronte le danger, le danger qui enfante la bravoure glorieuse, tandis que la Grèce laisse dans l'obscurité la prudence qui ne cherche qu'à prolonger sa vie ». Il a des vers indignés sur le jeune homme « qui n'aime pas Arès, qui n'est qu'une chevelure et qu'un corps sans âme[1] ». Il ne songe pas davantage à éteindre le sentiment patriotique : pour ne citer qu'un exemple, où ce sentiment est-il plus ardent que dans un fragment de l'*Érechthée*[2]? Mais si Euripide n'est point indifférent aux luttes de la politique extérieure d'Athènes et au souci de l'honneur national, il n'en répugne pas moins aux moyens qui servent à soutenir et à défendre cet honneur. Dans les *Phéniciennes*, il a traité le même sujet qu'Eschyle dans les *Sept contre Thèbes;* mais on ne peut dire de son drame qu'il soit « rempli d'Arès ». Euripide, en effet, est moins frappé des gloires de la guerre que de ses cruautés, qui lui font pitié. C'est lui dont on entend la voix, quand Adraste, dans les *Suppliantes*, devant les cadavres des chefs argiens tombés devant Thèbes, prononce, en guise d'enseignement funèbre, les paroles suivantes : « Infortunés mortels, pourquoi vous armer de lances pour vous égorger les uns les autres? Cessez, renoncez à vos luttes, et gardez paisiblement vos cités, au milieu de citoyens paisibles. La vie est si peu de chose! Il faut la passer le plus doucement possible,

1. Fragm. 1052.
2. Fr. 360

sans y ajouter de cruelles épreuves[1]. » Adraste dit encore que les cités pourraient éviter les désastres qui les ruinent, en cherchant à s'entendre avant de se combattre; que ce n'est point par le sang, mais par la parole, qu'elles devraient vider leurs querelles[2]. Voilà un sentiment qui n'a rien de l'âge héroïque et qui est bien invraisemblable chez celui qui l'exprime; mais ce sentiment s'accorde trop avec ce que l'on sait du poète pour qu'on ne lui en fasse pas honneur. Comme Aristophane, Euripide est donc partisan de la paix; de cette paix que, dès les premières années de la guerre, le chœur de son *Cresphonte* appelait de tous ses vœux et qu'il trouvait trop lente à venir[3]. Mais, s'il aime la paix, ce n'est point par désir égoïste de repos, pour faire tranquillement valoir ses propriétés, pour jouir sans trouble de la solitude dans sa caverne de Salamine. Il aime la paix parce que la guerre lui fait naturellement horreur, parce que son âme est largement ouverte à la pitié pour tous les maux de l'humanité.

L'humanité est un mot qu'on n'oserait prononcer en parlant d'Eschyle, mais qu'il est permis d'em-

1. *Suppl.* 949 et suiv. Remarquons qu'Adraste parle à peine des vertus guerrières des chefs et fait surtout ressortir leurs mérites civils.

2. *Ibid.* 748. Comparer l'accent du vers 119 : τοιαῦθ' ὁ τλήμων πόλεμός ἐξεργάζεται. Cf. *Hélène*, 1151-59.

3. Fr. 453. Aristophane, dans ses *Laboureurs*, reproduisait le premier vers de cet éloge de la paix. Or, les *Laboureurs* ont été joués en 424. D'autre part, si l'on tient compte de l'expression : « O Paix, combien tu tardes! », le *Cresphonte* peut difficilement être antérieur à la troisième ou à la quatrième année de la guerre. Cette pièce pourrait donc se placer entre 428 et 425.

ployer à propos d'Euripide. Ce dernier, en effet, ne s'en est pas toujours tenu à l'idée de la patrie étroite et limitée, telle que l'entendaient ses contemporains. Il parait s'être élevé quelquefois à la haute conception d'une patrie large et ouverte, commune à tous les hommes, qui est la terre. « Je suis citoyen du monde », disait Socrate. — « Pour les grands cœurs, dit Euripide; la terre entière est une patrie[1]. » L'idée que la science n'a point de frontières semble appartenir à notre siècle : Euripide, en son temps, l'avait cependant déjà formulée, quand il disait que le sage, habitât-il aux extrémités du monde, était pour lui un ami[2]. Déduira-t-on de là qu'Euripide, qui eut à se plaindre d'Athènes, n'était pas profondément attaché à son pays? Ce serait une conclusion téméraire que beaucoup d'autres textes démentiraient[3]. Il n'en est pas moins vrai qu'on rencontre chez lui, comme chez Socrate, les traces d'une sorte de cosmopolitisme qui alors était chose nouvelle : pareille chimère ne pouvait hanter qu'un grand esprit.

Si Euripide a peut-être caressé le rêve d'une patrie universelle, il a dû plus d'une fois être brusquement

1. Fragm. incert. 1047 (Musonius chez Stobée, *Flor.*, 40, 9). Cette idée sera surtout développée par les Cyrénaïques et les Stoïciens. C'est dans un sens différent qu'un personnage du *Phaéthon* (fr. 777) disait que « l'homme trouve une patrie partout où la terre le nourrit ». Lysias, 31, 6, a fait ressortir l'égoïsme de cette maxime.

2. Fragm. 902. Faut-il lire dans ce texte, avec Nauck, ἐσθλόν au lieu de σοφόν?

3. L'amour de la patrie est souvent et fortement exprimé chez Euripide. *Phénic.*, 358; *Iphig. T.*, 452, 647, 1137. Fr. 347, 1046, etc. Schenkl, *Die polit. Anschauungen d. Eurip.*, a recueilli (p. 21-22) tous les passages sur les devoirs du citoyen envers la patrie.

rappelé à la réalité par le fracas des événements. Au moment où il écrivait quelques-unes de ses tragédies, la guerre était aux portes d'Athènes. Comment un poète aussi préoccupé qu'il l'était du présent, eût-il pu s'enfermer toujours dans la contemplation du passé et maintenir ses drames à des hauteurs où ne pussent monter les bruits et les troubles de la vie publique? Les allusions à la politique extérieure d'Athènes ne sont chez lui nullement dissimulées : elles s'étalent au grand jour dans *Andromaque*, dans les *Héraclides*, dans les *Suppliantes*.

Comme la plupart de ses concitoyens, il a au cœur la haine de Sparte, dont il critique les institutions[1] et dont il condamne les mœurs[2]. Quand il déprécie la rivale détestée d'Athènes, quand il dit : « Enlevez aux Spartiates la gloire de la lance, ils ne seront supérieurs à personne pour le reste[3] », il partage les passions de son public. Le personnage de Ménélas dans *Andromaque* est le type du Spartiate, et ce personnage est odieux. C'est lui qui pousse la perfidie jusqu'au cynisme en déclarant à la veuve d'Hector qu'il lui a tendu un piège pour l'arracher du sanctuaire où elle s'était réfugiée[4]; lui qui ne cède ni aux larmes d'Andromaque ni aux supplications du jeune

1. En particulier, la double royauté. *Androm.*, 471.

2. *Androm.*, 595-601 : critique de la liberté de l'éducation des femmes. Euripide n'avait pas toujours exprimé des sentiments hostiles à Sparte. Le chœur d'*Alceste*, pièce jouée en 438, associe dans le même éloge (v. 449 et suiv.) les fêtes Carnéennes de Lacédémone et les solennités brillantes d'Athènes.

3. *Androm.*, 724.

4. *Ibid.*, 435-437.

Molossos; lui dont la cruauté froide veut, pour une prétendue raison d'État, tuer une femme avec son enfant[1]. Sa fille Hermione, hautaine et impérieuse, férocement jalouse, qui, par peur du châtiment, abandonne son mari pour suivre l'homme qui le fera périr bientôt, provoquait les mêmes répulsions. Écoutons cette apostrophe aux Spartiates : « O vous, les plus odieux des mortels à tout le genre humain, habitants de Sparte, conseillers de perfidies, princes du mensonge, machinateurs de crimes, dont l'esprit étranger à l'honnêteté se complaît dans de tortueux détours, vous êtes indignes de la fortune dont vous jouissez en Grèce. Que ne faites-vous pas? Ne versez-vous pas des flots de sang[2]? Ne recherchez-vous pas des gains honteux? N'êtes-vous point sans cesse convaincus de dire une chose et d'en penser une autre? Soyez maudits[3] ! » Dans cette explosion de la colère d'Andromaque contre la perfidie spartiate, on sent qu'éclatent toutes les rancunes d'Athènes, dont le poète se fait ici l'écho; rancunes plus légitimes que jamais à l'heure où les Lacédémoniens violaient impudemment les conventions de la paix de Nicias[4].

1. V. 519 et suiv.

2. Allusion probable au Ταινάριον ἄγος dont parle Thucydide, I, 128. Des hilotes s'étaient réfugiés en suppliants dans le sanctuaire de Poséidon du cap Ténare. Des Lacédémoniens les attirent perfidement au dehors, les emmènent et les tuent. Ces massacres d'hilotes ne sont pas d'ailleurs des faits rares dans l'histoire de Lacédémone.

3. *Androm.*, 445-453. Les vers des *Suppliantes* (186 et suiv.), dans le même sens, sont considérés par Dindorf comme interpolés.

4. Nous nous rattachons à l'opinion qui fixe la date de l'*Andromaque* un peu après la rupture de la paix de Nicias. Le texte du Scholiaste (v. 445), dont la source est Philochore, est formel. Il dit que les Spartiates « avaient violé la paix ». La scholie qui parle des

La tragédie d'*Andromaque* a été jouée sur un théâtre étranger, à Argos peut-être, dont il importait alors d'entretenir les défiances ou la haine à l'égard de Sparte[1]. Les mêmes sentiments s'étaient déjà fait jour dans une pièce représentée à Athènes même, les *Héraclides*. Il nous faut en donner une analyse rapide pour que l'on comprenne de quels événements elle est contemporaine et la portée des allusions qu'elle peut renfermer.

Les enfants d'Hercule, poursuivis, après la mort de leur père, par la haine d'Eurysthée, réduits à fuir de ville en ville, partout repoussés à cause de la crainte qu'inspire le tyran de Mycènes, sont venus chercher asile en Attique, à Marathon, où règne Démophon. Les fils du héros se sont groupés autour de l'autel de Jupiter, sous la garde d'Iolaos, neveu et compagnon de leur père ; les jeunes filles se sont réfugiées dans le temple même, avec Alcmène leur aïeule. Les frayeurs des exilés ne sont pas vaines. Bientôt arrive un héraut envoyé par Eurysthée : il signifie à Iolaos d'avoir à quitter l'Attique et à rentrer à Argos avec la famille d'Hercule ; sur son refus, il l'arrache brutalement de l'autel. Aux cris poussés par le vieillard accourent des gens du pays (ce sont eux qui composent le chœur) qui s'interposent entre lui et son agresseur, à qui ils rappellent qu'il est sur

commencements de la guerre du Péloponèse est plus récente. Les raisons de métrique que l'on oppose à cette date ne sont pas décisives. Cf. Bergk, *Griech. Lit.*, III, p. 542, n. 234.

1. C'est ce que font supposer les vers 733 et suiv. : « Il y a, non loin de Sparte, une ville qui était amie, qui maintenant fait acte d'hostilité. »

une terre libre, chez des hommes respectueux des dieux et des droits des suppliants. La querelle qui vient de s'engager sera jugée par Démophon, roi du pays. Devant lui en effet s'ouvre un débat où les deux parties plaident successivement leur cause. L'envoyé d'Eurysthée tient un langage hautain, mêlé de promesses et de menaces. Iolaos, au contraire, se fait humble, comme il convient à sa situation et aux intérêts qu'il défend; il n'invoque pas seulement auprès du fils de Thésée les liens de parenté et d'amitié qui unissaient autrefois son père à Hercule; il fait surtout appel à la générosité d'Athènes. C'est ce sentiment de l'honneur athénien qui inspire la décision de Démophon et qui lui dicte sa réponse. Il ne livrera pas les enfants d'Hercule. Devant les injonctions nouvelles du héraut, devant ses menaces réitérées, il ne faiblit pas, et quand celui-ci lui annonce qu'une armée argienne est à la frontière, prête à envahir l'Attique, il relève fièrement le défi : « Ton Argos ne me fait pas peur, dit-il... ce pays que je gouverne n'est pas sujet d'Argos; c'est un pays libre[1]. » Cette noble fermeté excite naturellement l'admiration d'Iolaos qui, resté seul sur la scène avec les Héraclides, exalte la générosité du roi et de son peuple. Combien ses paroles n'étaient-elles pas sensibles au cœur des Athéniens! Parmi les spectateurs de la pièce il y en avait beaucoup qui, dans les années précédentes, avaient vu l'Attique envahie, leurs champs moissonnés, leurs oliviers coupés. Ceux-là surtout

1. *Héraclides*, v. 284.

devaient frémir d'indignation et de colère quand Iolaos disait aux fils d'Hercule : « O mes enfants, nous venons de faire l'épreuve de l'amitié de ces hommes. Si donc un jour il vous est donné de rentrer dans votre patrie... considérez-les toujours comme des sauveurs et des amis. En souvenir de ces bienfaits, ne tournez jamais contre leur pays une lance ennemie! Que leur ville vous soit d'entre toutes la plus chère[1]! » Et c'étaient les descendants de ces Héraclides qui maintenant ravageaient le sol de l'Attique; qui, au mépris du passé, juraient la ruine de cette Athènes qui avait sauvé leurs pères[2]! Ces souvenirs légendaires, rapprochés des réalités du présent, devaient entretenir à Athènes, plus intense et plus vivace que jamais, la haine de Sparte[3].

Ce n'était pas seulement Sparte qui préoccupait alors les esprits, c'était Argos. On devait donc s'intéresser vivement à la lutte qui, dans la tragédie, allait s'engager entre Démophon, chef de l'armée athénienne, et Eurysthée, chef de l'armée argienne. L'issue de cette lutte sans doute n'était pas douteuse : un poète dramatique qui se souvenait de Phrynichos ne pouvait songer à infliger à son public l'humiliation du spectacle d'une défaite, même légendaire, d'Athènes. Mais si la victoire, conforme d'ailleurs à la tradition, était certaine, elle ne pouvait aller sans

1. *Héracl.*, v. 309 et suiv.

2. C'est le sentiment qu'exprime Isocrate dans son discours sur l'*Antidosis*, 61, Bekker.

3. Vers le même temps, le peintre Apollodore, le *Skiagraphe*, avait composé un tableau sur le sujet des *Héraclides*. Schol. Aristoph., *Plut.*, 385.

difficultés. Ces difficultés, suscitées surtout par les interprètes d'oracles, par d'antiques prophéties qui indiquaient comme condition de la victoire l'immolation à Perséphone d'une vierge de noble race, sont bientôt résolues par le sacrifice volontaire de l'héroïque Macaria, une des filles d'Hercule, et l'action, un instant suspendue, reprend rapidement son cours. Un messager paraît, apportant la nouvelle de la victoire d'Athènes. Eurysthée n'est pas seulement vaincu, il est fait prisonnier. On l'amène sur la scène, et il est mis en présence d'Alcmène. Celle-ci, quand elle voit en face d'elle l'ennemi acharné de son fils, ne peut contenir sa colère : elle prend un sauvage plaisir à l'injurier, à insulter à son malheur ; dans sa fureur, elle voudrait le tuer. Mais on lui fait observer que les lois d'Athènes s'y opposent : les Athéniens sont un peuple humain, généreux, qui ne met pas à mort les ennemis pris dans le combat. Ne pouvant obtenir le concours de ses hôtes, Alcmène ordonne à des esclaves d'emmener Eurysthée et de l'égorger secrètement. Ainsi la vengeance de la mère d'Hercule sera satisfaite, et Athènes n'aura pas été souillée par un meurtre qu'elle n'a pas autorisé.

Est-il possible de déterminer les événements auxquels le drame des *Héraclides* fait allusion et par suite d'en indiquer la date approximative? Sur cette question, les critiques sont divisés en deux camps, les uns considérant la pièce comme dirigée contre les Argiens, les autres convaincus qu'elle a plutôt en vue les Lacédémoniens. Les premiers sont surtout frappés des passages où Athènes, soit par la bouche

de Démophon, soit par celle du chœur, déclare qu'elle vaut bien Argos et n'a pas peur d'elle[1] : ils en concluent que la tragédie a dû être représentée en 418, l'année même où les Argiens se détachèrent d'Athènes pour se ranger du côté de Sparte. Comme les Argiens, sous l'influence du parti démocratique, rentrèrent l'année suivante dans l'alliance athénienne[2], le drame des *Héraclides* ne saurait être placé, disent-ils, à une autre date[3]. Mais des critiques non moins autorisés font remonter cette date beaucoup plus haut, jusqu'à une période qui peut s'étendre de 430 à 427[4]. M. Wilamowitz-Mœllendorff en particulier donne de cette opinion des raisons diverses[5], que nous n'énumérerons point, pour en faire seulement ressortir la principale, qui paraît décisive.

A la fin du drame, Eurysthée voulant témoigner sa reconnaissance à Athènes, qui n'a pas consenti à le faire périr, révèle à ceux qui l'écoutent un oracle d'Apollon dont l'utilité pour les Athéniens sera, dit-il, plus grande un jour qu'on ne pourrait le croire : « Après ma mort, ensevelissez-moi à la place marquée par le destin, devant le sanctuaire de la vierge divine de Pallène. Pour vous et pour votre cité je serai un protecteur et un sauveur, à jamais couché sous cette terre comme un étranger établi chez vous ; mais

1. Vers 243, 284, 353, 370, 759.
2. Thucyd., V, 82, 5.
3. Bœckh, *Græc. trag. princip.*, p. 190. H. Weil, *De trag. gr. cum rebus publicis conjunctione*, p. 20.
4. Welcker, *Griech. Trag.*, p. 439. Pflugk (préface de son édition des *Héraclides*) place cette pièce entre 429 et 426. Zirndorfer (*Chronol. fab. Eurip.*, p. 30-35) en fixe la date en 425.
5. *Analecta Euripidea*, p. 151-152.

les descendants de ceux-ci (les Héraclides) auront en moi un ennemi implacable, lorsqu'ils viendront ici avec une nombreuse armée, au mépris de la reconnaissance qu'ils vous doivent pour ce bienfait[1]. » Cette prophétie n'échappe pas à la loi générale des prophéties. Composée après l'événement, elle se rapporte à des faits récents, encore présents à tous les esprits, et, d'une façon indubitable, à une invasion des Lacédémoniens. Les Lacédémoniens, entre 431 et 425, ont envahi cinq fois l'Attique. De quelle invasion s'agit-il? Eurysthée, d'après le texte d'Euripide, doit être enseveli sur le territoire du dème de Pallène, qui faisait partie de la tétrapole attique, et c'est là, non loin de son tombeau, que les Spartiates, dans leurs incursions, rencontreront son hostilité. Or, nous savons par le témoignage de Diodore qu'en l'an 430 les Spartiates ravagèrent toute l'Attique, à l'exception de la tétrapole. Ils épargnèrent ce pays, dit l'historien, parce qu'autrefois il avait donné l'hospitalité à leurs ancêtres, qui en étaient partis pour vaincre Eurysthée : il leur paraissait juste de répondre par un bienfait à celui qu'avaient reçu leurs pères[2]. Que les Spartiates, en s'arrêtant devant les limites de la tétrapole, aient obéi, comme le veut Diodore, à un sentiment de reconnaissance, ou qu'ils aient cédé, comme semble l'indiquer Euripide, à la terreur superstitieuse que leur inspirait le tombeau d'Eurysthée, il n'en est pas moins vrai que l'accord du texte de l'historien avec celui du poète ne permet

1. Vers 1029-1036.
2. Diodore, XII, 45, 1.

guère de douter que la prophétie ne se rapporte à l'invasion de l'an 430. La tragédie des *Héraclides* serait donc un peu postérieure à cette date. Mais elle ne peut se placer après 427, puisqu'en 427 les Lacédémoniens, sans se laisser arrêter cette fois par aucun scrupule religieux, ravagèrent l'Attique entière [1].

Cette explication, objectera-t-on, laisse de côté tout ce qui, dans les *Héraclides*, est défavorable aux Argiens. Mais la noble révolte du chœur contre les menaces de l'étranger, le fier défi jeté par Démophon à l'envoyé d'Eurysthée, ne sont-ils pas simplement amenés par le sujet même de la pièce? Le choix d'un pareil sujet montre sans doute qu'à ce moment-là Argos n'était pas l'alliée d'Athènes : il ne prouve point nécessairement que les deux cités fussent ennemies. Peut-être y avait-il alors entre elles de sourds mécontentements ou de vagues griefs; de la part d'Argos, une attitude hautaine ou provocante [2], qu'Athènes était décidée à ne pas souffrir; mais la donnée de la tragédie ne peut faire conclure à une hostilité ouverte. Cette tragédie a pour objet principal la glorification d'Athènes, vengeresse des faibles contre le fort, protectrice des droits saints de l'hospitalité. L'Argien Eurysthée n'y apparaît que comme l'ennemi accidentel des Athéniens : en leur déclarant la guerre, ce n'est pas eux qu'il veut atteindre, c'est les enfants d'Hercule, ancêtres des Spartiates. Qu'on remarque surtout sa conduite au dénouement. Vaincu, mais traité humainement par les vainqueurs,

1. Thucydide, II, 57.
2. C'est ce que permettent de supposer les vers 370-380.

il devient, avant de mourir, l'ami des Athéniens, et il promet d'être leur sauveur après sa mort. N'était-ce pas indiquer ingénieusement que les Athéniens se considéraient comme ayant droit à l'amitié des Argiens? et ceux-ci n'étaient-ils pas invités par là à se souvenir de leur ancêtre Eurysthée, en se rapprochant comme lui d'Athènes, et en restant, à son exemple, l'ennemi irréconciliable de Sparte?

Comme les *Héraclides*, les *Suppliantes* sont une pièce de circonstance. Les deux drames du reste se ressemblent à tel point que le poète semble les avoir jetés dans le même moule. Des deux côtés, on voit des fugitifs, des opprimés, qui trouvent un asile sur le territoire de l'Attique dont le roi refuse de les livrer à ceux qui les réclament. Protectrice, dans les *Héraclides*, des droits de l'hospitalité, Athènes combat, dans les *Suppliantes*, pour la défense des droits des morts. Les deux tragédies ont le même genre de dénouement : une victoire d'Athènes, qui assure le salut de ceux qui se sont placés sous sa protection. — Les suppliantes qui ont donné leur nom à la pièce, dont elles composent le chœur, sont les mères des chefs argiens tombés devant Thèbes. Sous la conduite d'Adraste, roi d'Argos, elles viennent réclamer l'intervention d'Athènes pour ensevelir les corps de leurs fils qui leur sont refusés par Créon. Thésée, accouru au bruit de leurs gémissements, ne se laisse d'abord toucher ni par leurs supplications, ni par les instances d'Adraste : il ne cède qu'aux exhortations généreuses d'Æthra, sa mère. Celle-ci le décide à aller consulter l'assemblée du peuple, qui l'autorisera

à intervenir auprès des Thébains et à obtenir par la force, s'il est nécessaire, le respect du culte des morts. Sur ces entrefaites, arrive de Thèbes un héraut qui signifie à Thésée, de la part de Créon, d'avoir à expulser Adraste, et qui le défie de venir enlever sur les bords de l'Asopos les cadavres des chefs argiens. Cette insolence rend la guerre inévitable, et l'armée athénienne, sous les ordres de Thésée, se met en campagne. Quelques instants après, — car, suivant une convention qui ne tient nul compte du temps ni de la distance, les choses vont très vite — un messager vient annoncer la victoire d'Athènes, et bientôt les sept morts argiens sont apportés dans leurs cercueils. Suit une scène de lamentations, d'où, après l'oraison funèbre des chefs prononcée par Adraste, se détache l'épisode de la mort d'Évadnè se jetant dans les flammes du bûcher de Capanée, son époux[1]. On voit arriver enfin les enfants des chefs argiens, tenant chacun dans leurs bras l'urne qui renferme les cendres de leurs pères. Ils échangent avec leurs mères des plaintes déchirantes et ils font serment de venger un jour les morts. C'est sur ces menaces et sur ces perspectives de vengeance que finit réellement la tragédie. Car, comme on l'a justement observé[2], l'intervention de la déesse Athèna est moins le dénouement de l'action du drame qu'elle n'en est la conclusion politique.

Cette conclusion rappelle, sans aucun doute possible, un événement contemporain qu'il est facile de

1. Nous reviendrons ailleurs sur cet épisode.

2. M. Hinstin, notice sur les *Suppliantes*, au tome II de sa traduction du *Théâtre d'Euripide*.

déterminer. Vers la fin de la pièce, Thésée ne réclame à Adraste d'autre prix du service rendu qu'un sentiment de gratitude à l'égard d'Athènes; sentiment qui se perpétuera, il l'espère, de génération en génération, dans le cœur des Argiens. Adraste promet à Thésée que la reconnaissance d'Argos sera éternelle. Le poète avait imaginé de faire apparaître alors Athèna, qui, en plaçant sous l'autorité de sa sanction la promesse d'Adraste, donnait à cet engagement fait au nom de tout un peuple un caractère d'inviolabilité sacrée. « Pour prix de tes peines et de celles d'Athènes, disait-elle à Thésée, réclame d'abord un serment. Ce serment, c'est Adraste qui doit le prononcer, lui qui, comme roi, a l'autorité nécessaire pour jurer au nom de toute la terre de Danaos. Ce serment sera que jamais les Argiens ne porteront la guerre dans ce pays, et que si d'autres s'avancent pour l'envahir, ils les arrêteront en leur opposant leurs armes. Que si, trahissant leurs serments, ils marchent contre cette cité, demande aux dieux qu'Argos soit détruite misérablement[1] ! » Au moment où, sur la scène, Adraste s'apprêtait à jurer ainsi fidélité à Thésée, il n'y avait pas longtemps que, dans une autre enceinte, des serments, qui n'étaient point fictifs, avaient été échangés, et qu'une alliance effective avait été conclue entre Argos et Athènes. La conclusion de cette alliance était l'œuvre d'Alcibiade. La paix de Nicias était signée depuis un an à peine qu'elle était déjà violée par les Lacédémoniens qui refusaient de rendre les villes de la Chalcidique et qui

1. 1187-1195.

traitaient avec Thèbes. Ce fut alors qu'Alcibiade conçut l'idée de porter un coup à la puissance de Sparte en procurant à Athènes un allié dans le Péloponèse. A la nouvelle que Sparte s'efforçait d'entraîner Argos dans son alliance, il fait savoir aux Argiens qu'Athènes est toute prête à s'entendre avec eux. Sur cette promesse, des députés arrivent d'Argos, suivis de près par les envoyés de Sparte, qu'inquiète la menace de cette ligue. Alcibiade joue indignement les Lacédémoniens, leur inflige un échec dans l'assemblée du peuple, et réussit à faire conclure, entre Athènes et Argos, qui entraîne avec elle les Mantinéens et les Éléens, un traité d'alliance offensive et défensive[1]. Le texte de ce traité a été conservé par Thucydide[2]. Une inscription découverte à Athènes en 1876, au cours des fouilles exécutées entre le théâtre de Bacchus et celui d'Hérode, nous a rendu en outre un fragment d'un des exemplaires officiels de ce traité, de celui qui était exposé à l'Acropole[3]. Or, sur le marbre comme chez Thucydide, le texte du traité porte cette disposition essentielle, qui se retrouve dans les vers d'Euripide, que les Argiens n'envahiront jamais l'Attique, et que, si d'autres peuples attaquent les Athéniens, ils les repousseront par les armes. Il n'est donc pas douteux que, dans les *Suppliantes*, Euripide ait voulu célébrer l'alliance toute

1. Thucyd. Livre V, 43-46.
2. *Ibid.*, 47.
3. Cette inscription, publiée d'abord par Koumanoudis (Ἀθηναῖον V, p. 333), a été surtout étudiée par Kirchhoff, *Hermes*, XII, p. 368 (année 1877), *Suppl. Corp. Inser. Att.*, n° 46 *b*. Elle a apporté quelques corrections utiles au texte fourni par les manuscrits de Thucydide.

récente d'Athènes et d'Argos, qu'il ait même entrepris de fortifier cette alliance en faisant remonter à un passé lointain l'origine de l'amitié de deux peuples, et en plaçant cette amitié sous la sauvegarde de la grande divinité protectrice d'Athènes.

En même temps qu'Argos devenait alliée, Thèbes restait ennemie. Aussi la pièce des *Suppliantes* respire-t-elle la haine de Thèbes. C'était chez les Grecs, on le sait, un grand scandale que de laisser sans sépulture les soldats tombés dans la bataille. Thésée veut faire cesser ce scandale en marchant sur Thèbes, dont le roi refuse de livrer les corps des chefs argiens. Cette violation des droits des morts était de l'histoire légendaire; c'était aussi de l'histoire réelle et contemporaine. Quatre ans auparavant, les Thébains, vainqueurs à Délion, avaient failli commettre le même sacrilège que leurs ancêtres : aux Athéniens qui réclamaient les cadavres des leurs, ils avaient opposé d'abord le même refus que Créon[1]. Au moment de la représentation des *Suppliantes*, ils méritaient d'ailleurs plus que jamais d'être détestés, car ils avaient contracté avec Sparte une alliance qui était une menace. A la haine de Thèbes se mêle dans la pièce, par une opposition nécessaire, l'amour d'Athènes, de ses institutions et de sa politique. Le grammairien qui a fait la notice des *Suppliantes* dit que le sujet en est « l'éloge d'Athènes ». Il a raison. Le véritable héros de la tragédie est en effet cette glorieuse cité, « qu'on accuse de témérité, mais qui

1. Thucyd., IV, 98, 7. 101.

lance sur ses détracteurs un fier regard ; qui grandit à travers les périls, tandis que les villes plus humbles demeurent dans leur obscurité[1] ». En écrivant les *Suppliantes*, Euripide n'a pas seulement composé un drame fait pour remuer souvent les cœurs ; il a composé en même temps — ce qui ne pouvait nuire à son succès — une œuvre patriotique qui flattait délicieusement l'orgueil national.

Faut-il pousser plus loin, dans l'étude des *Suppliantes*, la recherche des allusions contemporaines ? En croirons-nous un critique anglais[2] qui prétend avoir découvert qu'Adraste, quand il prononce l'oraison funèbre des chefs argiens, fait en réalité le portrait de plusieurs hommes politiques d'Athènes ? Ces portraits, si Euripide avait eu l'intention de les tracer, eussent été méconnaissables, tant la ressemblance en est peu frappante. Qui se serait douté que Capanée, l'impie Capanée foudroyé par Jupiter, cachait la figure du pieux Nicias ? Il est vrai que, dans les *Suppliantes*, il nous étonne un peu. Cet homme puissamment riche que sa richesse n'enorgueillit pas, qui a la modestie et la frugalité du pauvre, ce héros d'un abord facile, aimable pour tous, même pour les serviteurs[3], répond mal à l'idée qu'on se fait de Capanée depuis Eschyle[4] ; mais il ne répond guère

1. *Suppl.*, 321. Ces paroles sont dans la bouche d'Æthra, mère de Thésée.

2. P. Giles, *Classical Review*, vol. IV, march 1890, p. 95.

3. Vers 861-871.

4. *Sept.*, 423-424. Il est à remarquer que, dans un autre passage des *Suppliantes* (v. 494-499), Euripide, en désaccord avec lui-même, représente, d'après Eschyle, Capanée comme un orgueilleux qui brave les dieux.

mieux au Nicias de Plutarque[1]. Est-ce donc là un portrait d'après nature? N'est-ce pas plutôt une image de fantaisie, un modèle idéal proposé par le poète aux riches de son temps? Les Athéniens, qui n'eussent jamais deviné Nicias sous Capanée, eussent été également fort surpris d'apprendre qu'Étéocle représentait Lamachos[2], Hippomédon Démosthènes, Tydée Lachès, et que le fils d'Atalante, par la raison qu'il est beau, aimé des hommes, adoré des femmes, n'est autre qu'Alcibiade[3]. Ce sont là autant d'imaginations vaines, qui ne doivent pas nous arrêter.

Euripide, qui, dans les *Suppliantes*, célèbre les vertus d'Athènes et ses récents succès, fut plus tard réduit à ménager cet orgueil patriotique, qu'il ne pouvait plus exalter. Après le désastre de Sicile, il fit en l'honneur des morts athéniens une courte épitaphe qui voilait délicatement la catastrophe finale pour rappeler la gloire passée : « Ces hommes ont vaincu les Syracusains dans huit combats, alors que les dieux n'avaient point pris parti entre les deux adversaires[4]. » Auparavant, il s'était associé et aux enthousiasmes qu'excita d'abord l'entreprise et

1. Voir surtout (*Vie de Nicias*, XI, 2) un passage en contradiction formelle avec le texte d'Euripide relatif à Capanée. Deux traits essentiels du caractère de Nicias, sa piété superstitieuse et sa timidité, ne sont même pas indiqués dans le portrait des *Suppliantes*.

2. Étéocle n'a de commun avec Lamachos que sa pauvreté.

3. La beauté de Parthénopæos est un élément de sa légende N'est-il pas évident que ce jeune homme, « qui a su se préserver de toute faute » (v. 900), qui à Argos du reste n'était qu'un étranger, un *métèque* (v. 392), n'a aucun rapport possible avec Alcibiade?

4. Plut. *Nicias*, 17, 5.

aux inquiétudes qu'elle fit naître ensuite. Le chœur des *Troyennes* dit qu'il a entendu proclamer « la rare valeur de la terre de l'Etna, consacrée à Héphæstos, de cette Sicile mère de montagnes, située en face des côtes phéniciennes[1] ». Or, la tragédie des *Troyennes* a été jouée en 415, l'année même du départ de la merveilleuse et fatale expédition. Deux ans plus tard, le poète était préoccupé de ce qui allait se passer. Dans l'épilogue de sa tragédie d'*Électre*, les Dioscures, en se retirant, déclarent qu'ils vont s'envoler jusqu'à la mer de Sicile, pour y sauver des vaisseaux[2]. Les navires dont il s'agit sont évidemment des navires athéniens, et la représentation d'*Électre* correspond au moment où l'on venait d'envoyer au secours de l'armée de Nicias, déjà compromise, une flotte commandée par Démosthène. Euripide ne s'était jamais désintéressé des malheurs de la patrie. Longtemps auparavant, à la fin de l'*Hippolyte porteur de couronnes*, le chœur quittait la scène en prononçant les paroles suivantes : « C'est une douleur commune à tous les citoyens que celle de ce deuil qui vient nous surprendre. Il fera couler d'abondantes larmes. Les grands hommes méritent d'être pleurés, et ils laissent après eux un long souvenir[3]. » Dans la tragédie, les vers s'appliquent à la mort d'Hippolyte : dans l'intention du poète, ils

1. Vers 220 et suiv.
2. V. 1347.
3. 1462 et suiv. Ces vers ont été substitués, sans doute avec intention, à ceux qui terminaient le premier *Hippolyte*, et qui se sont conservés. Bœckh, *Græc. trag. princ.*, p. 180. H. Weil, note sur ces vers, dans l'édition de *Sept tragédies d'Euripide*.

rappelaient à la pensée des spectateurs un malheur récent, la mort de Périclès, qui, quelques mois auparavant, avait été l'une des dernières victimes de la peste.

Les faits qui précèdent témoignent à quel point le théâtre que nous étudions porte la marque des préoccupations de la vie publique. Ils montrent en même temps combien peu justifié est le reproche qu'adresse Aristophane à Euripide de ne pas entretenir de nobles sentiments dans l'âme de la jeunesse. Il suffit d'avoir lu les *Héraclides*, les *Suppliantes*, les fragments d'*Érechthée*[1], pour constater que la tragédie grecque est encore chez Euripide ce qu'elle était chez Eschyle : une école de patriotisme.

1. Lycurgue, *contre Léocrate*, 101, dit expressément qu'Euripide a choisi cette fable dans un sentiment patriotique, et qu'il a eu l'intention d'en faire un enseignement à l'usage des jeunes gens.

DEUXIÈME PARTIE

L'ART DRAMATIQUE CHEZ EURIPIDE

CHAPITRE PREMIER

LE CHOIX DES SUJETS

I

Situation d'Euripide par rapport à Eschyle et à Sophocle. — Les tragédies perdues. Leurs sources.

Nous avons étudié chez Euripide le philosophe : il nous reste à étudier chez lui l'artiste. Que cet artiste ait eu des défauts, qu'il n'ait point réalisé l'idéal que nous nous faisons de la tragédie grecque, ce serait aller à l'encontre de la vérité comme du sentiment général que de le contester. Mais l'art incomplet et imparfait d'Euripide a été cependant, le long succès de ses pièces en fait foi, de premier ordre aux yeux des Grecs. Ce fut aussi un art novateur dont la libre initiative et les hardis essais méritent

de fixer l'attention, qu'il importe d'analyser moins encore à cause de sa valeur qu'en raison de son originalité.

Pour déterminer cette originalité, il faudra évidemment avoir sans cesse présents à l'esprit, comme termes de comparaison, Eschyle et Sophocle. Mais, avant tout rapprochement, faisons justice d'une erreur assez accréditée qui risquerait de fausser nos jugements. On entend dire quelquefois qu'Euripide est le dernier venu des trois grands tragiques, comme s'il y avait eu une succession régulière, une sorte de transmission du « sceptre de la tragédie » d'Eschyle à Sophocle et de Sophocle à Euripide. Les conséquences de cette opinion sont les suivantes : Euripide, né trop tard, trouve, dit-on, les grands sujets épuisés ; il est donc souvent réduit à aller chercher à des sources lointaines des sujets nouveaux, extraordinaires, compliqués, et il altère ainsi la belle simplicité de l'antique tragédie. Ayant des devanciers, il est forcé de faire autrement qu'eux ; et, comme Sophocle a atteint la perfection, il se trouve condamné à une infériorité fatale. Mais ces déductions sortent d'un principe faux. La succession que l'on imagine entre les trois grands tragiques de la Grèce est, en effet, chronologiquement inexacte. Ce qui est vrai, c'est qu'Euripide a été le successeur immédiat d'Eschyle, mort l'année même où il présentait au concours ses premières pièces ; ce qui n'est pas vrai, c'est qu'Euripide ait été le successeur de Sophocle, car ces deux poètes sont en réalité contemporains. Sans doute Euripide, qui mourut un peu avant Sophocle, était plus jeune

que lui, mais d'une douzaine d'années seulement. Cette période de temps a-t-elle été un de ces moments décisifs dans l'histoire d'un peuple où les idées changent comme les mœurs et où se transforme rapidement l'esprit public? Non. La crise morale et intellectuelle dont Athènes a été travaillée au ve siècle n'a éclaté que beaucoup plus tard, avec la guerre de Péloponèse : la jeunesse d'Euripide n'en a pas été plus troublée que celle de Sophocle, et c'est dans des conditions à peu près semblables que ces deux poètes si différents ont été élevés.

Quand Euripide fit représenter ses premières pièces, en 455, les grands sujets tragiques étaient-ils épuisés? Il avait sans doute été devancé sur la scène par Sophocle, exactement de treize années[1]. Dans cet intervalle, celui-ci avait pu composer quatre ou cinq tétralogies, c'est-à-dire douze ou quinze tragédies environ. Mais cette avance est peu de chose, si l'on considère que les deux poètes ont marché longtemps ensemble dans la même carrière, qu'ils ont été rivaux pendant près de cinquante années. Un grand nombre de drames de Sophocle sont donc postérieurs à d'autres drames d'Euripide, et celui-ci a pu mettre en œuvre le premier certains sujets que son rival devait reprendre après lui. On en a la preuve pour celui de *Philoctète*, traité par Euripide en 431 et qui le fut par Sophocle plus de vingt ans après, en 409. Si Euripide, dans le choix de ses sujets, a pu être gêné par Sophocle, Sophocle de son côté a

1. Sophocle a concouru pour la première fois en 468.

pu être non moins gêné par Euripide. D'ailleurs, si le nombre des sujets tragiques était limité, l'épuisement dont on parle, et que rend bien invraisemblable la richesse infinie des légendes mythologiques, aurait dû se produire, à ce qu'il semble, vers la fin de la carrière d'Euripide, à une époque où l'on comprendrait qu'il ait pu être amené à chercher ses sujets en dehors des traditions courantes. Or, c'est précisément le contraire qui arrive. Les drames qu'il composa dans ses dernières années sont, pour la plupart, empruntés à des fables traitées avant lui. *Iphigénie à Aulis* et les *Bacchantes*, qui furent jouées après sa mort, *Oreste*, les *Phéniciennes*, *Œnomaos*, représentés peu d'années auparavant, sont des sujets qui n'étaient pas nouveaux au théâtre. En revanche presque tous les drames qu'il a été seul à traiter se rapportent, sinon à sa jeunesse dont nous savons peu de chose, du moins à l'âge de sa maturité. Ses innovations dans le choix des sujets tragiques ne lui ont donc pas été imposées par une sorte de nécessité : elles ont été adoptées par lui librement et dans un dessein déterminé.

En quoi consistent ces innovations ? Pour le comprendre, il ne faut pas seulement étudier les tragédies qui nous sont restées d'Euripide ; il faut encore tenir compte de ses tragédies perdues. Notre poète avait composé un grand nombre de pièces, quatre-vingt-douze exactement. Sur ces quatre-vingt-douze pièces, qui comprennent des drames satyriques, il s'était conservé jusqu'à l'époque alexandrine soixante-sept tragédies dont on ne contestait pas l'authenti-

cité[1]. Il nous manque donc aujourd'hui cinquante des tragédies d'Euripide que lisaient les anciens. Si nous les possédions et que nous en connaissions les dates, il est vraisemblable que nos idées sur le talent et sur la manière d'Euripide aux différentes phases de sa carrière se trouveraient modifiées. Il ne faut en conséquence rien laisser perdre de ces tragédies ; il n'en faut négliger aucun fragment. Ces fragments du reste ne sont nullement à dédaigner. S'il y en a beaucoup de très courts, il en est quelques-uns d'assez étendus et qui nous rendent des scènes presque entières, comme ceux du *Phaéthon*, comme celui de la *Mélanippe enchaînée* provenant d'un papyrus découvert, il y a une douzaine d'années, en Égypte[2]. Pour le *Philoctète*, nous possédons, grâce à Dion Chrysostome, une paraphrase en prose du prologue et de toute la première scène. Cette prose ne nous restitue pas les vers d'Euripide, qu'on a vainement essayé de rétablir[3], mais elle nous en donne le sens et la suite ; elle nous renseigne en particulier sur le caractère que le poète avait prêté à Ulysse. Il y a très peu de ces tragédies perdues dont on ne sache rien du tout[4] : généralement on en sait quelque chose, ne

1. Nous adoptons sur ce point les conclusions de Wilamowitz, qui, en faisant la critique (*Anal. Eurip.*, p. 144 sq.) des témoignages relatifs au nombre des pièces d'Euripide, nous paraît avoir bien montré que les divergences de ces témoignages ne sont qu'apparentes.

2. Ce fragment de papyrus, qui est maintenant au Musée égyptien de Berlin, a été publié d'abord par Blass dans le *Rheinisches Museum* en 1880 (t. XXXV), étudié ensuite par M. Weil (*Rev. de philologie*, IV, pp. 121-124). Cf. Nauck, *Trag. gr. fragm.*, 2e éd., n° 495.

3. Cf. Nauck, *ouv. cit.*, p. 616.

4. Ces pièces sont les suivantes : *Épeios*, *Thyeste*, *Licymnios*, *Péleus*, *Téménos*.

fût-ce que le sujet. Connaître le sujet d'un drame, ce n'est point assurément en connaître l'agencement et la composition ; mais c'est être informé des personnages que le poète a dû mettre en scène, et des situations dramatiques où ces personnages se trouvaient placés. Pour caractériser l'originalité d'Euripide il n'est donc pas indifférent de savoir quel genre de sujets il a choisi, quand il n'a pas traité ceux qui l'avaient été avant lui.

On ne saurait d'ailleurs, dans une pareille recherche, user d'assez de prudence. L'étude des fragments d'Euripide ne doit pas être poussée trop loin, jusqu'à une limite qui serait celle de la divination. Ces fragments en effet, à part les exceptions que nous venons de citer, se composent le plus souvent de sentences morales qui étaient placées on ne sait dans quelle bouche, et dont il est presque impossible de saisir le rapport avec l'action du drame. Prétendre, au moyen de quelques petites pierres brisées qui n'entraient pas dans les parties essentielles ou caractéristiques d'un édifice, reconstruire cet édifice en tout ou en partie, est une entreprise où les plus habiles gens doivent échouer. Combien peu des restitutions imaginées jadis par Hartung ou même par Welcker paraissent satisfaisantes aujourd'hui! Si l'examen intrinsèque des fragments donne rarement de sûres indications [1], c'est aux sources extérieures qu'il faut surtout aller puiser; mais ces

1. Parmi les restitutions heureuses, il faut citer celle de l'*Antiope* par M. Weil, qui a publié ce travail dans le *Journal général de l'Instruction publique*, t. XVI (1847), p. 850 et suiv.

sources, hélas! sont bien peu abondantes. Un mot jeté en passant, un trait rapidement lancé par Aristophane, sont précieux à recueillir, parce qu'Aristophane est un contemporain; mais sa malveillance ne peut-elle faire suspecter son exactitude? Si nous étions toujours aussi bien renseignés que nous le sommes sur le sujet d'*Érechthée* par l'orateur Lycurgue, sur *Mélanippe la Philosophe* par Denys d'Halicarnasse, sur *Alcmæon à Corinthe* par Apollodore, notre connaissance des tragédies disparues d'Euripide serait beaucoup plus complète qu'elle n'est. Mais peut-on se fier à ce que disent des écrivains moins sérieux, en particulier les scholiastes? On croit trouver, il est vrai, dans les *Fables* d'Hygin l'analyse d'un certain nombre des pièces d'Euripide que nous ne possédons plus, parce que ces *Fables* ne paraissent être souvent autre chose que des résumés de tragédies. Mais le mythographe cite deux fois seulement Euripide [1] d'une façon expresse; et on ne doit pas oublier que, si ce poète a été le plus populaire des tragiques, il ne suffit cependant point qu'un récit de fable paraisse provenir d'une tragédie pour que cette tragédie lui soit en toute certitude attribuée. Ces réserves faites, nous essaierons de tirer le meilleur parti possible des fragments des tragédies perdues d'Euripide et des renseignements que l'antiquité nous a transmis à leur sujet.

1. *Fab.* 8, dont le titre est : *Eadem Euripidis* (Antiope); *Fab.* 186, *Melanippen Desmontis*, corruption évidente pour Δεσμώτις. La *fable IV* a pour titre *Ino Euripidis*, mais ce titre est suspect. Voir Bursian, *Jahrb. f. Philol.*, vol. 93, p. 776, dont Nauck (*Fragm. Trag. gr.*, 2e éd., p. 482) partage l'avis.

Quelques-uns de ces renseignements sont fournis par les peintures de vases. Une tragédie d'Euripide dont on ne savait que le titre, l'*Alcmène*, s'est trouvée ainsi, il y a quelques années, subitement éclairée d'une vive lumière[1]. Les vases peints, mieux connus, mieux étudiés, nous réservent peut-être encore dans l'avenir quelque autre surprise de ce genre. Mais, si leur témoignage est utile à recueillir, on ne saurait cependant y ajouter une foi aveugle. Les vases qui reproduisent, avec plus ou moins d'exactitude, des scènes d'Euripide ne sont point de l'âge du poète. Au ve siècle, le drame attique n'exerce encore aucune influence directe sur la peinture[2]. Parmi les grands maîtres de l'époque, Polygnote, par exemple, si dramatique dans son art, emprunte ses sujets à l'épopée ou à la poésie lyrique : il ne les tire pas de la tragédie. Les artistes d'ordre inférieur, dont le métier est de décorer les vases, suivent cet exemple. On chercherait vainement sur les vases à figures noires, comme sur ceux de style sévère à figures rouges, des reproductions certaines de scènes tragiques. Plus tard au contraire, au iiie siècle en particulier, ces reproductions abondent sur les vases de l'Italie méridionale[3]. C'est

1. Grâce à l'interprétation de R. Engelmann (*Beiträge zu Euripides*, I, Berlin, 1882), car l'un des deux vases qu'il a étudiés avait été publié depuis longtemps dans les *Monum. inéd.* des *Nouvelles Annales de l'Inst. archéol.*, 1837, pl. 10. — Il sera question plus loin du sujet de la tragédie d'*Alcmène*.

2. Sur ce point, voir surtout C. Robert, *Bild und Lied*, p. 129-149 (*le Drame attique et la Peinture de vases au Ve siècle*).

3. A ce sujet et sur toute cette question, voir l'étude très complète de J. Vogel, *Scenen euripideischer Tragödien in griechischen Vasengemälden*, Leipzig, 1886.

qu'à ce moment la tragédie athénienne, qui, dès le temps d'Eschyle, avait été portée en Sicile, est plus que jamais en faveur à Tarente et dans les principales villes de la Grande-Grèce. Ces villes ont des théâtres où des troupes d'acteurs nomades viennent donner, même en dehors des fêtes de Bacchus, des représentations[1]. Comme, avec le temps, Euripide est devenu le poète favori des acteurs aussi bien que celui du public, ce sont ses pièces qu'on joue de préférence à toutes les autres. Les peintres de vases de l'Italie méridionale, soucieux de varier les motifs de leurs décorations et de charmer les yeux par l'image de sujets à la fois intéressants et populaires, furent ainsi amenés à employer leur talent à figurer quelques-unes des scènes d'Euripide qu'on avait le plus admirées, et qui avaient le plus touché au théâtre. Ces scènes figurées sont-elles entièrement conformes à la réalité de la représentation théâtrale? Il est permis quelquefois d'en douter. Le rapprochement des tragédies conservées d'Euripide avec les œuvres qui s'en sont inspirées montre en effet que les peintres de vases ont conservé une certaine indépendance à l'égard des fables dramatiques, qu'ils les ont traitées avec plus ou moins d'ampleur et de développement, suivant l'espace dont disposait leur pinceau[2]. Si les données principales des scènes qu'ils avaient eues sous les yeux au théâtre ont dû être toujours respectées par eux, leur fantaisie s'est jouée

1. Cf. Foucart, *De Collegiis scenicorum artificum apud Græcos*, p. 51 sqq. Lüders, *Die dionysische Künstler*, p. 104 sqq.
2. Remarque de J. Vogel, *ouv. cit.*, p. 3.

librement dans les accessoires. Les peintures de vases, malgré l'intérêt très vif qui s'y attache, ne peuvent donc être tenues pour des illustrations tout à fait exactes des drames d'Euripide.

L'insuffisance de ces divers renseignements ne fait-elle pas obstacle à une connaissance précise des sources où le poète a été puiser ses sujets? On voit bien qu'il emprunte à Stésichore et la conception assez extraordinaire de son personnage d'Hélène et certaines données de quelques-uns de ses autres drames[1]; mais les faits de ce genre ne sont ni assez nombreux ni assez bien établis pour qu'on en conclue qu'il ait volontairement négligé les traditions de l'épopée pour n'écouter que les poètes lyriques. Quand il paraît oublier Homère, n'est-ce point peut-être qu'il se souvient des cycliques, dont les œuvres sont perdues pour nous? En vain aussi essaie-t-on de noter chez lui une prédilection marquée pour tel ou tel ordre de sujets. Les pièces conservées ne doivent pas nous faire illusion sur l'importance des légendes troyennes[2] dans son théâtre. De même, si, pour être agréable au public athénien, il mit quelquefois en scène des fables attiques, il ne le fit pas plus volontiers ni plus souvent que Sophocle[3]. En réalité, il

1. Voir pour les détails la dissertation de Max. Mayer, *de Euripidis Mythopœia*, Berlin, 1883.

2. Avec *Andromaque*, *Hécube*, *Hélène*, les deux *Iphigénie* et les *Troyennes*, Euripide ne composa que trois drames se rattachant à la guerre de Troie : *Alexandros*, *Palamède*, *Philoctète*. Dans l'œuvre de Sophocle, au contraire, on relève un total de vingt-deux pièces de ce genre.

3. Les drames sur des sujets attiques sont, chez Euripide, seulement au nombre de neuf : *Ægée*, *Alopé*, *Érechthée*, *les Héraclides*, les

chercha son bien partout, autour de lui et loin de lui, en Béotie comme à Argos[1], en Thessalie comme en Crète[2]. Tout au plus peut-on lui attribuer, vers la fin de sa carrière, l'intention de rapprocher, dans la même représentation, trois tragédies appartenant à un seul cycle légendaire : telle la trilogie formée d'*Alexandros*, de *Palamède* et des *Troyennes*, jouée en 415; telle encore celle d'*Œnomaos*, *Chrysippos*, les *Phéniciennes*, qu'on peut placer entre 411 et 409[3]. Mais la portée de cette intention ne se devine pas aisément. Ce n'était point, en tout cas, marcher sur les traces d'Eschyle que de grouper des pièces qui avaient entre elles seulement de vagues rapports et qui n'étaient pas liées par la continuité d'un même sujet.

deux *Hippolyte, Ion, les Suppliantes, Thésée.* On en comptait huit de Sophocle : *Ægée, Érigone, Ion* (*Créüse*), *Oreithyia, Œdipe à Colone, Phèdre, Procris, Triptolémos.*

1. Voici la nomenclature des tragédies où Euripide exploita des légendes thébaines ou béotiennes : *Alcmène, Antigone, Antiope, Bacchantes, Chrysippos, Hercule, Ino, Licymnios* (?), *Œdipe, Phéniciennes, Phrixos.* — Les pièces tirées de légendes argiennes sont : les deux *Alcmæon, Andromède, Augé, les Crétoises, Danaé, Dictys, Électre, Oreste, Plisthènes, Sthénébœa, Téléphos.* La légende des *Téménides* se rattache à Épidaure.

2. Les drames qui traitent des fables thessaliennes sont assez nombreux : *Æolos, Alceste*, les deux *Mélanippe, Pélée, les Péliades, Protésilaos.* Pour la Grèce du Nord, il faut ajouter l'*Archélaos* (Macédoine). La mythologie crétoise est représentée par *les Crétois* et le *Polyidos.* — Euripide a mis en outre sur la scène des sujets corinthiens (*Médée, Bellérophon*), un sujet étolien (*Méléagre*). Un autre, *Œnomaos*, est emprunté à l'Élide.

3. Wilamowitz (*Anal. Eurip.*, p. 175) croit à l'existence d'une trilogie plus ancienne qui aurait été composée d'*Ægée, Thésée, Hippolyte voilé.* Cf. C. Robert, *Hermes*, XV, p. 485, et Max. Mayer, *ouv. cit.*, p. 59. Ce n'est qu'une conjecture, assez plausible d'ailleurs. Il en est de même de son hypothèse sur la trilogie des *Héraclides, Cresphonte, Téménos* (*Hermes*, XI, p. 302).

librement dans les accessoires. Les peintures de vases, malgré l'intérêt très vif qui s'y attache, ne peuvent donc être tenues pour des illustrations tout à fait exactes des drames d'Euripide.

L'insuffisance de ces divers renseignements ne fait-elle pas obstacle à une connaissance précise des sources où le poète a été puiser ses sujets? On voit bien qu'il emprunte à Stésichore et la conception assez extraordinaire de son personnage d'Hélène et certaines données de quelques-uns de ses autres drames[1]; mais les faits de ce genre ne sont ni assez nombreux ni assez bien établis pour qu'on en conclue qu'il ait volontairement négligé les traditions de l'épopée pour n'écouter que les poètes lyriques. Quand il paraît oublier Homère, n'est-ce point peut-être qu'il se souvient des cycliques, dont les œuvres sont perdues pour nous? En vain aussi essaie-t-on de noter chez lui une prédilection marquée pour tel ou tel ordre de sujets. Les pièces conservées ne doivent pas nous faire illusion sur l'importance des légendes troyennes[2] dans son théâtre. De même, si, pour être agréable au public athénien, il mit quelquefois en scène des fables attiques, il ne le fit pas plus volontiers ni plus souvent que Sophocle[3]. En réalité, il

1. Voir pour les détails la dissertation de Max. Mayer, *de Euripidis Mythopœia*, Berlin, 1883.

2. Avec *Andromaque*, *Hécube*, *Hélène*, les deux *Iphigénie* et les *Troyennes*, Euripide ne composa que trois drames se rattachant à la guerre de Troie : *Alexandros*, *Palamède*, *Philoctète*. Dans l'œuvre de Sophocle, au contraire, on relève un total de vingt-deux pièces de ce genre.

3. Les drames sur des sujets attiques sont, chez Euripide, seulement au nombre de neuf : *Ægée*, *Alopé*, *Érechthée*, *les Héraclides*, les

chercha son bien partout, autour de lui et loin de lui, en Béotie comme à Argos[1], en Thessalie comme en Crète[2]. Tout au plus peut-on lui attribuer, vers la fin de sa carrière, l'intention de rapprocher, dans la même représentation, trois tragédies appartenant à un seul cycle légendaire : telle la trilogie formée d'*Alexandros*, de *Palamède* et des *Troyennes*, jouée en 415; telle encore celle d'*Œnomaos*, *Chrysippos*, les *Phéniciennes*, qu'on peut placer entre 411 et 409[3]. Mais la portée de cette intention ne se devine pas aisément. Ce n'était point, en tout cas, marcher sur les traces d'Eschyle que de grouper des pièces qui avaient entre elles seulement de vagues rapports et qui n'étaient pas liées par la continuité d'un même sujet.

deux *Hippolyte*, *Ion*, *les Suppliantes*, *Thésée*. On en comptait huit de Sophocle : *Ægée*, *Érigone*, *Ion* (*Créüse*), *Oreithyia*, *Œdipe à Colone*, *Phèdre*, *Procris*, *Triptolémos*.

1. Voici la nomenclature des tragédies où Euripide exploita des légendes thébaines ou béotiennes : *Alcmène*, *Antigone*, *Antiope*, *Bacchantes*, *Chrysippos*, *Hercule*, *Ino*, *Licymnios* (?), *Œdipe*, *Phéniciennes*, *Phrixos*. — Les pièces tirées de légendes argiennes sont : les deux *Alcmæon*, *Andromède*, *Augé*, *les Crétoises*, *Danaé*, *Dictys*, *Électre*, *Oreste*, *Plisthènes*, *Sthénébœa*, *Téléphos*. La légende des *Téménides* se rattache à Épidaure.

2. Les drames qui traitent des fables thessaliennes sont assez nombreux : *Æolos*, *Alceste*, les deux *Mélanippe*, *Pélée*, *les Péliades*, *Protésilaos*. Pour la Grèce du Nord, il faut ajouter l'*Archélaos* (Macédoine). La mythologie crétoise est représentée par *les Crétois* et le *Polyidos*. — Euripide a mis en outre sur la scène des sujets corinthiens (*Médée*, *Bellérophon*), un sujet étolien (*Méléagre*). Un autre, *Œnomaos*, est emprunté à l'Élide.

3. Wilamowitz (*Anal. Eurip.*, p. 175) croit à l'existence d'une trilogie plus ancienne qui aurait été composée d'*Ægée*, *Thésée*, *Hippolyte voilé*. Cf. C. Robert, *Hermes*, XV, p. 485, et Max. Mayer, *ouv. cit.*, p. 59. Ce n'est qu'une conjecture, assez plausible d'ailleurs. Il en est de même de son hypothèse sur la trilogie des *Héraclides*, *Cresphonte*, *Téménos* (*Hermes*, XI, p. 302).

En traitant cette grande variété de fables d'origines diverses, Euripide s'écarte-t-il souvent de la tradition? On a un peu exagéré, il nous semble, un esprit d'indépendance très réel chez lui, mais qui ne lui est cependant pas particulier. Les poètes grecs ne se sont jamais refusé le droit de modifier à leur convenance la forme des mythes, que les plus anciens d'entre eux avaient créée, mais non fixée, qui n'avait rien de sacré ni d'inviolable. Euripide use de cette liberté convenue, plus nécessaire encore à la tragédie qu'à tout autre genre : en abuse-t-il? nous sommes rarement capables d'en juger. D'après la légende locale de Corinthe, ce n'était pas Médée qui avait tué ses enfants, c'étaient les Corinthiens eux-mêmes[1]. Faut-il donc, à cause de cela, sinon ajouter foi aux compilateurs qui racontent qu'Euripide reçut de l'argent pour détourner sur l'enchanteresse l'horreur du meurtre commis[2], du moins être convaincu qu'il fut le premier à transformer la légende, dans l'intention d'en tirer un drame d'un effet puissant? On pourrait le croire, si l'on ne savait que sa pièce reproduisait exactement le plan d'une *Médée* antérieure à la sienne, celle de Néophron de Sicyone[3]. Chez lui encore, Phœnix était, comme Hippolyte, le plus pur et le plus vertueux des jeunes hommes, tandis que dans l'*Iliade* il partage la couche de la maîtresse de son père[4]; mais qui oserait soutenir que, depuis

1. Pausan. II, 3, 6. Apollod. I, 9, 28. Schol. *Med.* 264, Schwartz.
2. Élien, *Hist. Var.* V, 21. Schol. *Med.* 9.
3. Voir sur ce point la *Notice* que M. Weil a placée en tête de la *Médée* dans son édition de *Sept Tragédies d'Euripide*.
4. Schol., *Iliade*, IX, v. 453.

l'*Iliade*, la fable de Phœnix n'ait jamais été traitée autrement qu'elle n'est par Homère[1]? Est-ce enfin Euripide, ou l'auteur de l'*Œdipodie*, ou celui de la *Thébaïde*, qui fait vivre Jocaste au moment du combat d'Etéocle et de Polynice et qui la fait mourir à côté d'eux[2]? On l'ignore. En revanche, l'on sait que notre poète s'est montré quelquefois plus fidèle à la tradition générale que ses rivaux, puisque à la différence de Sophocle, il considère Polynice comme le plus jeune des deux fils d'Œdipe, et que, conformément à la légende attique, il place au temps de Cécrops la fondation de l'Aréopage[3], qu'Eschyle avait, arbitrairement peut-être, rattachée au jugement d'Oreste.

Son respect de la tradition est d'ailleurs évidemment limité par les nécessités ou simplement par les libertés de son art, et il n'éprouve nul scrupule à se contredire au sujet des mêmes mythes. Sur le compte de la femme trop célèbre de Ménélas, il écoute tantôt la voix de l'opinion générale[4], tantôt celle de Stésichore[5]. Son Œdipe ou bien s'est crevé les yeux à la

1. On remarque encore (Schol., *Hécube*, v. 3) qu'Euripide fait de l'épouse de Priam une fille de Kisseus, tandis que dans l'*Iliade*, XVI, 718, elle est fille de Dymas. Mais ce changement de généalogie est si inutile que le poète ne l'a pas inventé, qu'il a dû suivre en cela un auteur autre qu'Homère.

2. On peut reprocher encore à Euripide d'autres altérations de la tradition. Il prête à son Archélaos les actions de Téménos (Agatharchidès, dans la *Biblioth.* de Photius, p. 444 *b*, 29). Il fait de la déesse Hécate, qu'il confond avec Coré, une fille de Déméter (*Ion*, 1048). Les Muses sont chez lui filles d'Harmonia et nées à Athènes (*Médée*, 830).

3. *Électre*, 1258.

4. *Andromaque*, 229; 602. Cf. le personnage d'Hélène dans l'*Oreste*.

5. Tragédie d'*Hélène*.

découverte du secret fatal[1], ou bien encore a été aveuglé par les compagnons d'armes de Laïos vengeant la mort de leur maître[2]. Antigone, qui, dans la tragédie de ce nom, se mariait avec Hæmon, déclare, à la fin des *Phéniciennes*, qu'elle n'épousera jamais le fils de Créon, et que, si on l'y contraint, elle se conduira en Danaïde. Qu'importent encore d'autres contradictions de détail, des négligences ou des distractions[3] que les scholiastes relèvent avec plus de rigueur que de clairvoyance[4], et qui ne nous touchent guère? N'est-il pas évident qu'Euripide ne pouvait se sentir enchaîné par telle ou telle forme des légendes qu'il voulait traiter; qu'entre ces formes diverses, qui ne nous sont pas toutes connues, il faisait un choix; qu'il en mêlait peut-être les éléments, et que, quand il innovait tout à fait, ce qui paraît avoir été l'exception, ces innovations étaient bien excusables, puisqu'elles tournaient sans doute au profit de la conduite du drame?

II

Immoralité de certains sujets. — Critiques d'Aristophane.

L'étude du choix des sujets chez Euripide nous

1. *Phéniciennes.*
2. *Œdipe*, fragm. 541, Nauck². Schol. Eurip., *Phénic.*, 61.
3. Dans l'*Alceste*, par exemple, Admète, au vers 898, a voulu se jeter dans la fosse ouverte, tandis qu'aux vers 608 et 740 il est question d'un bûcher, d'ailleurs impossible, puisque la femme d'Admète doit être rendue vivante à son époux.
4. Les reproches d'ἀσυμφωνία, quand ils ne portent pas à faux (*Hécube*, 1219; *Oreste*, 396; *Phéniciennes*, 805) sont de pures chicanes (*Médée*, 97; *Oreste*, 1075; *Troyennes*, 1107, etc.).

amène à la question de la moralité de son théâtre ; question qui se poserait pour nous, même si elle n'avait été soulevée du vivant même du poète, et par Aristophane.

Pour parler tout d'abord de ce qui répugne le plus à nos mœurs, faut-il s'étonner qu'Aristophane n'ait pas songé à reprocher à Euripide le sujet de son *Chrysippos?* L'événement essentiel de ce drame était pourtant l'enlèvement du jeune fils de Pélops par Laïos, amoureux de sa beauté [1]. Cicéron n'en parle qu'à mots couverts : « Qui ne comprend, en lisant Euripide, ce que veut dire Laïos et quels sont ses désirs [2] ? » Les Grecs s'en expliquaient sans doute plus librement. Puisqu'un amour de ce genre avait eu sa place dans les *Myrmidons* d'Eschyle, dans les *Colchidiennes* et dans la *Niobé* de Sophocle [3], il faut croire qu'une telle passion ne choquait pas plus sur la scène que dans la réalité. En faisant jouer son *Chrysippos*, Euripide ne s'est donc pas montré bien hardi. Mais dans les *Crétois*, c'était un amour monstrueux qui était en jeu, celui de Pasiphaé pour le taureau [4], et l'on se demande comment le poète avait osé et de quelle façon il avait pu traiter un tel sujet, qu'il aborda le premier. Ce drame cependant paraît avoir été de ceux qui ne révoltaient personne, pour ce motif sans doute que l'amour légendaire de la femme de Minos était

1. Élien, *de Nat. Anim.*, VI, 15; *Var. Hist.*, II, 21. Cf. Apollod., III, 5, 5. Schol. Eurip., *Phénic.*, 1760, etc.
2. *Tuscul.*, IV, 33, 71.
3. Athen., XIII, p. 602 *e*; 601 *a*. Plat., *Symp.*, p. 180 *a*.
4. Schol. Aristoph., *Grenouilles*, 849. J. Malalas, p. 86, 10. Liban., *Declam.*, vol. III, p. 64; 375. Cf. Apollod., III, 1, 4.

complètement en dehors de la nature. Mais Aristophane, qui oublie Pasiphaé[1], n'oublie ni Phèdre ni Sthénébœa, dont les passions sont plus ordinaires, et c'est la perversité de ces héroïnes dont il reproche vivement à Euripide d'avoir donné le spectacle[2].

La tragédie qui porte le titre de *Sthénébœa* est perdue : il n'en reste qu'un petit nombre de très courts fragments, qui ne permettraient de s'en faire aucune idée, si la fable qui est le fond de la pièce ne se trouvait déjà dans l'*Iliade*[3] et si un scholiaste complaisant[4] n'avait pris la peine de nous la raconter.

Le héros Bellérophon, forcé de s'exiler de Corinthe à la suite d'un meurtre involontaire, se réfugie chez le roi de Tirynthe, Prœtos, pour se faire purifier par lui du sang versé. Pendant ce séjour, Bellérophon à qui les dieux ont donné, avec le courage, la grâce et la beauté, inspire un amour coupable à la femme de son hôte, Sthénébœa[5]; mais il reste insensible à ses séductions et repousse ses avances. Dédaignée, cette femme veut se venger : elle va trouver son mari, et réclame de lui la mort de Bellérophon, qui a voulu, dit-elle, attenter à son honneur. Par respect

1. Il n'est pas impossible qu'il y fasse allusion, au v. 850 des *Grenouilles*, par les mots γάμους ἀνοσίους. Mais cette expression, comme le remarquent les scholiastes, peut s'appliquer à d'autres femmes du théâtre d'Euripide.

2. *Grenouilles*, 1042.

3. VI, 155 et suiv.

4. Scholie de Grégoire de Corinthe. Voir le texte dans Nauck, *Trag. græc. fragm.*[2], p. 567.

5. Chez Homère, elle s'appelle Antéia. Euripide a donc emprunté son sujet à une autre source que l'*Iliade*.

pour les lois de l'hospitalité, Prœtos ne veut pas verser lui-même le sang de l'homme qu'il a reçu à son foyer : il charge Bellérophon de porter au roi de Lycie, père de Sthénébœa, un message qui est un arrêt de mort. Pour mettre cet arrêt à exécution, celui-ci imagine d'envoyer Bellérophon combattre un monstre à qui nul n'avait jusqu'alors résisté, la Chimère. Mais le héros sort triomphant de cette épreuve, et il rentre, contre toute attente, à Tirynthe, décidé à se venger. Pour mieux assurer sa vengeance, il emploie la ruse. Il persuade à Sthénébœa qu'il a changé de sentiment à son égard et qu'il est décidé à la prendre pour femme, si elle veut le suivre[1]. Celle-ci se laisse enlever. Ils montent tous deux sur Pégase, le cheval ailé. Arrivés au milieu de la mer, non loin de l'île de Milo, Bellérophon se retourne et précipite sa compagne dans les flots. Il revient ensuite auprès de Prœtos, pour lui déclarer ce qu'il vient de faire et pour justifier son action[2].

Il faut reconnaître que le dénouement de ce drame est un dénouement moral, puisqu'il nous montre le châtiment de la femme coupable. Que pouvait donc bien trouver de mauvais Aristophane dans cette tragédie? Ce qu'il lui reprochait, c'était le personnage même de Sthénébœa. Aristophane, qui a toutes les audaces, qui s'octroie à lui-même toutes les libertés parce qu'il écrit des comédies, se refuse à en accor-

1. Schol. Aristoph., *Paix*, 141.

2. Sur le drame de *Sthénébœa*, voir le mémoire de Wecklein dans les *Comptes rendus de l'Acad. de Munich* (classe philos.-philol.), 1888, vol. I, p. 98.

der aucune à Euripide, qui écrit des tragédies. Il ne veut pas que le mal s'étale sur la scène tragique; il entend que les héros ou les héroïnes qui chaussent le cothurne ne soient en proie à aucune passion honteuse. Si c'était là une des lois de la tragédie, il est certain qu'Euripide, dans sa *Sthénébœa*, n'a pas respecté cette loi.

Phèdre est une autre Sthénébœa. L'histoire de ces deux femmes, dans ses traits essentiels, est la même. Mariées, elles conçoivent toutes deux une passion adultère qui n'est point partagée, et elles se vengent des dédains dont elles sont l'objet en accusant d'avoir voulu les séduire l'homme qui a repoussé leur amour : elles meurent enfin misérablement[1]. — La Phèdre du second *Hippolyte* mérite-t-elle la censure d'Aristophane? C'est en pensant à elle aussi bien qu'à l'héroïne de Racine que Boileau a pu parler de la « douleur vertueuse » de Phèdre. Elle n'est en effet à aucun degré responsable des égarements de sa passion. Cet amour qu'elle a senti naître et grandir sans pouvoir en arrêter les progrès, qui ne lui a donné que des tortures sans un instant de joie, lui est envoyé par une divinité. Elle est la victime qu'Aphrodite sacrifie à l'exécution de son plan de vengeance contre Hippolyte[2]. Impuissante à maîtriser ce mal divin, elle ne voit d'autre moyen d'échapper au dés-

1. C'est là, on le sait, une très vieille fable dont les Grecs ont emprunté le fond aux traditions asiatiques. Dans le récit biblique, le vertueux Joseph est un Bellérophon et un Hippolyte; la femme de Putiphar est une Sthénébœa et une Phèdre.

2. Voir le prologue de la pièce, où la déesse fait part au public de ses intentions.

honneur que de mourir; et quand la nourrice a trahi son secret, quand elle entend retentir dans le palais la voix courroucée d'Hippolyte, elle se tue. Il est vrai qu'en mourant elle calomnie indignement le fils de Thésée. Mais ne faut-il pas que la colère de Vénus soit satisfaite? Et ces tablettes accusatrices ne sont-elles pas pour Phèdre un moyen extrême auquel elle a recours pour sauver, après sa mort, sa réputation aux yeux de son époux et au regard du monde? Cette odieuse calomnie, qui est un des faits essentiels de la fable traitée par Euripide, atteste donc encore le souci que Phèdre a de son honneur. Ce n'est point à une telle femme que peut s'appliquer l'injure qu'Aristophane lui fait partager avec Sthénébœa : la Phèdre de la tragédie qui nous a été conservée n'est rien moins qu'une πόρνη. Aussi n'est-ce pas tant à elle sans doute que pensait Aristophane qu'à la Phèdre du premier *Hippolyte*, qui ne lui ressemblait guère. Celle-là ne luttait pas contre sa passion; elle s'y abandonnait. L'amour ne l'effrayait pas : elle déclarait au contraire prendre pour maître « ce dieu irrésistible, si ingénieux à venir à bout de l'impossible[1] », et elle cherchait à justifier ses désirs coupables par les infidélités de Thésée[2]. Peut-être n'avait-elle besoin d'aucun intermédiaire pour faire connaître sa passion à Hippolyte; peut-être lui déclarait-elle son amour elle-même, sans détours et hardiment[3]. Repoussée,

1. Nauck², fragm. 430.
2. Plut. *Mor.*, p. 28 *a* (*De aud. poet.*, 8).
3. C'est ce qu'il est permis de supposer d'après une scène de la tragédie de Sénèque, lequel a pris vraisemblablement Euripide pour modèle. Voir la notice de M. Weil sur le premier *Hippolyte*, dans

elle calomniait de sa propre bouche, devant Thésée, celui qu'elle n'avait pu séduire, et elle ne se donnait la mort qu'après la catastrophe d'Hippolyte, quand il n'y avait plus pour elle d'autre issue[1]. Cette Phèdre impudente, qui choquait le goût et le sens moral des critiques grecs[2], était un personnage trop odieux pour réussir au théâtre. Doit-on être surpris qu'Aristophane ait relevé impitoyablement cette erreur d'Euripide, sans vouloir se souvenir que le poète l'avait réparée plus tard, et qu'il ait à dessein confondu les deux Phèdre dans la même réprobation?

Il est une autre femme qu'Aristophane rapproche de Phèdre[3], et qui, au premier abord, semble n'avoir avec elle que peu de rapports : c'est Mélanippe. Fille d'Æolos, Mélanippe était l'héroïne de deux drames d'Euripide : l'un, qui avait pour titre Μελανίππη δεσμωτίς (la prisonnière), l'autre Μελανίππη ἡ σοφή (la sage, la philosophe). C'est l'héroïne de ce dernier drame qu'Aristophane paraît avoir eu surtout en vue. — Mélanippe était une jeune fille d'une merveilleuse beauté. Le dieu de la mer, Poséidon, s'enflamme d'amour pour elle et réussit à se faire aimer. De son union avec le dieu, Mélanippe, pendant une absence de son père, met au monde deux jumeaux. Redoutant la colère d'Æolos à son retour, sur les conseils de Poséidon, elle expose les enfants au milieu d'un

ses *Sept Tragédies d'Euripide*. Cf. A. Kalkmann, *De Hippolytis Euripideis*, p. 24.

1. M. Weil, *l. cit.*

2. L'auteur de l'argument du *second Hippolyte* qualifie son rôle du mot ἀπρεπές.

3. *Thesmoph.*, 546.

troupeau de bœufs. Les deux jumeaux grandissent, allaités par une vache et sous la surveillance paternelle du taureau. Les bergers, étonnés d'une pareille merveille, instruisent le père de Mélanippe de ce qui leur paraît un prodige. Le roi décide que ces enfants, étant des monstres (τέρατα), doivent être brûlés vifs, et il charge sa fille de parer les victimes et de les conduire elle-même au sacrifice. Mélanippe, forcée soit d'assister à la mort de ses enfants, soit de révéler le secret de leur naissance, est dans la plus cruelle des situations. Elle essayait d'abord de sauver les jumeaux, sans se trahir elle-même. Elle cherchait à convaincre son père que dans la nature il n'y a point de prodiges, point de faits contraires aux lois générales du monde. Elle développait cette idée dans un long discours, dans une tirade (ῥῆσις) qui était une véritable exposition de doctrines philosophiques et qui a fait donner à la pièce le titre qu'elle a gardé. Mais tous ces beaux raisonnements ne produisaient sur l'esprit d'Æolos qu'un effet médiocre : Mélanippe, malgré ses efforts d'éloquence, se voyait contrainte à la fin, pour sauver ses enfants, d'expliquer tout et d'avouer sa honte. A la suite de cette révélation, Æolos faisait crever les yeux à sa fille et ordonnait qu'elle fût enfermée daus une prison souterraine[1].

Un châtiment si cruel donnait, à ce qu'il semble,

1. C'est le dénouement indiqué par Hygin, *Fab.* 186. Sur les événements qui précèdent, voir Denys d'Halicarnasse, *Rhet.*, IX, 11 (Walz, vol. V, p. 355-356), cf. VIII, 10. Greg. Cor. (*Rhet. Gr.*, vol. VII, p. 1313).

toute satisfaction à la morale. Pourquoi donc Aristophane est-il tellement sévère pour Mélanippe? C'est que les exigences d'Aristophane sont peu communes et qu'il place très haut l'idéal moral de la tragédie. Mélanippe est une fille qui s'est laissé séduire, qui a commis une faute. Or, chez Euripide, Mélanippe exprime en même temps les idées les plus nobles et est animée des sentiments les plus généreux : la situation de cette jeune mère résolue à se sacrifier pour ses enfants excite au plus haut point la pitié et l'intérêt. Aristophane paraît évidemment craindre que cet intérêt soit trop vif, et que ce beau rôle donné à une fille déshonorée ne devienne à Athènes d'un mauvais exemple. Mais pourquoi n'a-t-il rien dit d'Aéropè, qui est bien autrement coupable que Mélanippe? Celle-ci, au moins, a cédé à de brillantes séductions et a subi l'irrésistible pouvoir d'un dieu. Aéropè n'a point cette excuse : c'est à un esclave qu'elle se livre. Surprise par son père, elle doit être précipitée dans la mer où, avec elle, sa honte sera ensevelie. Mais Nauplios, chargé de mettre cet ordre à exécution, n'obéit pas, et il donne Aéropé en mariage à Plisthène[1]. Voilà donc une fille de mauvaise conduite qui non seulement n'est pas châtiée, mais qui trouve un mari! Quelle surprise pour les spectateurs[2], et comme Aristophane eût eu alors raison de crier à l'immoralité! Mais ne nous hâtons pas de tirer

1. Schol. Arist., *Grenouilles*, 849. Sophocle, *Ajax*, 1295, et Schol. Cf. Apollod., III, 2, 2.

2. Si toutefois les spectateurs n'étaient pas préparés à cela par le prologue.

de là des conclusions fâcheuses pour le théâtre d'Euripide. Nous ignorons en effet comment le poète avait traité cette fable ; s'il ne l'avait pas remaniée et transformée, et si le dénouement de ses *Crétoises* est bien celui que, d'après le scholiaste de Sophocle, nous venons d'indiquer.

D'autres critiques sont exprimées dans les *Grenouilles*. « Euripide n'a-t-il pas fait paraître sur la scène, dit Eschyle, des entremetteuses (προαγωγούς), des femmes qui accouchent dans les temples, des filles qui ont commerce avec leurs frères[1] ? » Examinons successivement chacun de ces points.

Dans tout ce que nous possédons du théâtre d'Euripide, il n'y a qu'un personnage auquel puisse s'appliquer la qualification de προαγωγός : c'est la nourrice de Phèdre qui, en effet, joue un très vilain rôle. A sa maîtresse qui vient de laisser échapper l'aveu de sa passion et qui pousse la honte d'elle-même jusqu'au désir de mourir, elle déclare hardiment qu'il faut vivre et vivre pour aimer. Elle essaie de dissiper les frayeurs de Phèdre, de faire taire ses remords en lui représentant qu'il y a au ciel des divinités qui n'ont pas eu les mêmes scrupules qu'elle, que la puissance d'Aphrodite est une puissance redoutable à laquelle mieux vaut céder que de résister, et elle laisse percer son intention de révéler à Hippolyte le secret des sentiments de sa maîtresse[2]. Malgré les craintes et les défenses de Phèdre, elle mettra ce projet à exécution dans une scène que le poète a très habilement

1. V. 1079-1081.
2. *Hippol.*, 437 et suiv.

dérobée aux regards et dont il ne nous montre que le résultat. Ce n'est pas la faute de la nourrice si ce résultat n'est point conforme à ce qu'elle espérait, et si elle n'a pas réussi à rapprocher Hippolyte de Phèdre. Il n'est donc guère douteux que cette femme devait inspirer aux spectateurs quelque chose de la répugnance qu'éprouvaient les honnêtes gens pour les προαγωγοί de profession. Ce métier avait paru jadis si abominable, que la législation de Solon le punissait de mort : on en donnait cette raison que les entremetteurs « prêtent le concours de leur impudence à des gens qui, tout en désirant le mal, n'osent pas le faire, et qu'ils reçoivent de l'argent pour amener à exécution des actes honteux qui, sans eux, ne se seraient pas faits[1] ». Si la tragédie, comme le veut Aristophane, doit être une école de vertu, il est certain qu'un personnage tel que la nourrice de Phèdre eût mérité d'en être banni, et l'on conviendra sans peine que ce rôle se justifie seulement par les nécessités de l'action dramatique.

La femme du théâtre d'Euripide qui accouche dans un temple est *Augé*, fille d'Aléos : elle donne le jour à Téléphos dans le sanctuaire même d'Athèna, dont elle est la prêtresse. La fable ajoutait qu'Aléos, ayant découvert la honte de sa fille, la fit déposer avec son enfant dans un coffre qui, comme celui de Danaé, fut abandonné aux vagues de la mer, et que, sous une impulsion divine, cette embarcation d'un genre nouveau aborda à l'embouchure du Caïque, où le roi de

1. Eschine, I, 184.

Mysie, Teuthras recueillit les naufragés, prit Augè pour épouse et éleva Téléphos comme son fils. Bien qu'un texte de Strabon[1] semble indiquer que tel était le sujet de la tragédie d'Euripide, il est probable que le poète a suivi une autre version[2], qui est celle-ci : Pendant une fête nocturne d'Athèna, Augè est séduite et mise à mal par Hercule, qui lui laisse un anneau en souvenir de leur amour passager. Neuf mois après, Augè met au jour Téléphos. Aléos découvre tout. Dans sa fureur, il fait exposer l'enfant en un endroit désert et ordonne de jeter Augé dans les flots. Mais Téléphos est merveilleusement nourri par une biche et Hercule arrive à temps pour reconnaître son fils[3] et pour sauver la mère. Quelle qu'ait été la composition de la pièce d'Euripide (et nous n'en pouvons rien deviner), cette histoire représentée sur la scène n'en froissait pas moins certains scrupules. Comme Mélanippe, Augè est une jeune fille qui a commerce, non avec un dieu sans doute, mais, ce qui n'est pas moins compromettant, avec un héros. Circonstance

1. XIII, p. 615. Strabon nomme Euripide; mais le détail qu'il nous donne que c'est « par la providence d'Athèna » qu'Augè aborda en Mysie ne s'accorde pas avec un fragment de la pièce (266, Nauck²), qui suppose la colère de la déesse contre sa prêtresse.

2. Cette version se trouve dans un fragment de Moïse de Chorène (*Progym.*, liv. III, 3) publié par A. Mai dans l'édition de Milan, p. 294, de la Chronique d'Eusèbe, et sur lequel M. Wilamowitz-Moellendorf (*Anal. Eurip.*, p. 189) a le premier attiré l'attention.

3. Ce qui semble indiquer que tel était bien le dénouement de la pièce d'Euripide, c'est que cette scène a été fréquemment reproduite par l'art grec (frise de l'autel de Pergame, Overbeck, *Plastik*, II², p. 254; peinture d'Herculanum, Helbig, *Wandgem.*, 1143). Sur un fragment de plafond de Pouzzoles, aujourd'hui à Paris, au musée Guimet, on voit de même Hercule, appuyé sur sa massue, contemplant un enfant, Téléphos, qui tette une biche.

aggravante, elle est prêtresse, et une prêtresse vouée à la chasteté, puisqu'elle dessert le culte d'Athèna, la déesse vierge. Enfin elle accouche, profanation abominable, dans le temple même de sa divinité. On sait qu'aux yeux des Grecs un sanctuaire était souillé par la naissance aussi bien que par la mort d'un être humain. Euripide n'avait pas craint de heurter ce préjugé; il essayait même, par la bouche de son héroïne, d'en démontrer l'absurdité. Augè, en s'adressant à Athèna[1], lui disait : « Tu prends plaisir à voir les dépouilles enlevées aux morts[2], et ce spectacle ne souille pas ta vue; et parce que j'ai mis au monde un enfant, cela te paraît une indignité? » Mais tous les raisonnements d'Euripide ne pouvaient faire que la plupart de ses contemporains ne restassent attachés à un sentiment qu'ils tenaient de leurs pères : l'accouchement d'Augè dans le temple devait nécessairement les choquer. Sophocle, qui avait traité une partie de ce même sujet dans ses *Aléades*[3], avait évité sans doute d'être désagréable aux spectateurs[4], en reproduisant ce détail du mythe. Euripide, qui a l'habitude de s'attaquer à toutes les idées fausses, s'est montré moins timide.

Son audace fut plus grande encore dans sa tragédie d'*Æolos*[5]. L'aîné des fils d'Æolos, Macareus, racon-

1. Clem. Alex. *Strom.*, VII, p. 841. Fragm. 266, Nauck[2].

2. Il s'agit des trophées enlevés à l'ennemi et qui étaient suspendus dans les temples.

3. Alcidamas le rhéteur, *Ulysse*, p. 185. Cf. Vater, *Die Aleaden d. Sophokles*.

4. On peut tirer cette conclusion du fait qu'Aristophane s'en prend exclusivement à Euripide.

5. Arist., *Nuées*, 1371, et Schol. Denys d'Halicarnasse, *Rhet.*, IX, 11.

tait la fable, conçut une passion malheureuse pour l'une de ses sœurs, Canaché. Longtemps il sut maîtriser ses désirs, et respecter celle qu'il aimait; mais, une nuit, égaré par le vin, il abusa d'elle[1]. Æolos, informé de ce malheur, envoie une épée à sa fille. Canaché comprend cet ordre tacite et se donne la mort. Macareus, qui est allé se jeter aux genoux de son père, et qui a fini par obtenir grâce pour sa sœur comme pour lui-même, court dans la chambre de la jeune fille qu'il trouve baignée dans son sang : à ce spectacle, il saisit l'épée dont Canaché s'est servi pour se tuer, et il s'en perce le cœur[2]. — Le pathétique violent de ce drame ne pouvait en faire oublier l'étrangeté. C'était un fait sans précédent sur la scène attique que la vue de cet amour incestueux. Aristophane a donc pu justement reprocher à Euripide le choix d'un sujet qui le forçait à étaler le spectacle révoltant d'une passion extraordinaire dont les mœurs des barbares offraient seules l'exemple[3], et qui, en Grèce, passait pour une monstruosité.

En faisant un crime à Euripide de la perversité de quelques-unes de ses héroïnes, Aristophane prétend que jamais il n'a représenté sur la scène Pénélope,

1. Antiphane, parodiant sans doute une tragédie, chez Athen. X, p. 444 *c*.

2. C'est le récit de l'historien Sostratos (Stob., *Floril.*, 64, 35; cf. Plut., *Mor.*, p. 312 *c*). Il est très probable que telle était aussi la marche du drame d'Euripide, bien qu'Euripide ne soit pas nommé par Sostratos. — Un vase peint (*Arch. Zeitung*, 1883, taf. VII, 1; J. Vogel, *Scenen Eurip. Tragödien*, p. 28-33) paraît se rapporter au sujet de cette pièce.

3. Le poète lui-même en convient, par la bouche d'Hermione (*Androm.*, 175).

parce que Pénélope était femme vertueuse[1]. A l'époque où il disait cela, on n'avait encore admiré au théâtre ni l'Évadné des *Phéniciennes*, ni peut-être la Laodamie du *Protésilaos*. Mais Aristophane oublie volontairement une femme dont la hauteur morale dépasse de beaucoup celle de l'épouse d'Ulysse. Pénélope, qui attend son mari pendant un temps si long, qui reste inébranlablement fidèle à son souvenir et à l'espérance de le revoir, a un mérite qui n'est point à déprécier; mais la vertu très louable qu'elle exerce est surtout une vertu de patience, ce n'est pas une vertu de sacrifice. Chez Alceste au contraire, qui meurt pour que son mari vive, le sacrifice est au-dessus de tout ce qui peut s'imaginer. Un autre personnage féminin qu'Euripide eût pu opposer aux critiques de son adversaire est Hélène, dans la tragédie de ce nom[2]. Il est si innocent du reproche de n'avoir jamais mis en scène de femme honnête, que de l'épouse adultère de Ménélas, de l'amante fameuse de Pâris, de la femme la plus justement décriée de toute la Grèce, il a voulu faire une fois la femme la plus pure et la plus fidèle à son mari; qu'il a transformé celle que, dans le *Cyclope*, il appelait « la femme de tout le monde », en un modèle de vertu, en une véritable Pénélope. La censure d'Aristophane peut s'appliquer à Aéropé, à Sthénébœa, à la Phèdre du premier *Hippolyte* : elle n'atteint pas les autres femmes du théâtre d'Euripide.

1. *Thesmoph.*, 547-548.
2. Cette pièce avait été jouée précisément l'année qui précéda la représentation des *Thesmophoriazousai*. Schol., *Thesm.*, 1012 et 1060.

Un second reproche souvent adressé dans l'antiquité à notre poète, plutôt au nom de la religion qu'au nom de la morale, était d'avoir choisi des sujets qui l'amenaient à donner un rôle important à des personnages impies. Ces impies de son théâtre sont Bellérophon et Ixion.

Bellérophon, dans la tragédie qui porte son nom, n'a plus le même caractère que dans *Sthénébœa*, et la situation où il se trouve placé est tout autre. L'exaltation de son orgueil lui a fait concevoir le projet de s'élever sur son char ailé jusqu'aux demeures de l'Olympe, où il veut aller rendre visite à Jupiter lui-même. Il monte sur Pégase, qui l'emporte vers les hauteurs célestes. Mais le maître des dieux, irrité de tant d'audace, rend Pégase furieux. Le cheval divin renverse son cavalier, qui tombe sur la terre, en Lycie. Bellérophon n'est pas tué, mais il se relève meurtri et boiteux, les vêtements souillés et en lambeaux. C'est dans cet état qu'il paraissait sur la scène. Euripide avait voulu faire de lui un objet de pitié, en même temps qu'un frappant exemple de l'orgueil humilié. Bellérophon devenu misérable, réduit à mendier sa vie, était sans doute cruellement puni; il n'en avait pas moins fait profession d'impiété et tenu sur le compte des dieux les propos les plus hardis.

Les défenseurs d'Euripide pouvaient dire qu'un tel langage était conforme au caractère traditionnel du héros de la pièce. Mais cette explication ne satisfaisait évidemment pas la foule. Des vers comme quelques-uns de ceux qui nous sont restés du

Bellérophon[1] devaient, à la représentation, faire courir une secrète alarme dans les rangs des spectateurs, provoquer même chez plusieurs une sorte de révolte du sentiment religieux, révolte que le dénouement de la pièce ne suffisait pas à apaiser, et l'on sortait du théâtre avec cette impression, mal fondée peut-être mais inévitable, qu'Euripide, par l'organe de Bellérophon, avait offensé les dieux.

La tragédie d'*Ixion* produisait une impression analogue. Nous savons par Plutarque qu'on reprochait au poète son Ixion « comme un impie et un misérable[2] ». L'impiété se compliquant, chez ce personnage, d'immoralité, la répulsion qu'il inspirait devait être plus vive encore que celle dont Bellérophon était l'objet. Voici ce que la fable traitée par Euripide rapportait à son sujet : Ixion, l'un des Lapithes de Thessalie, s'étant fiancé à la fille de Déïoneus, invita son beau-père à venir lui réclamer les présents qui lui étaient dus, suivant l'usage des temps héroïques. Cette invitation cachait un guet-apens. Déïoneus, à peine entré chez celui qui devait être son gendre, tombe dans une fosse remplie de feu qu'Ixion avait fait creuser à son intention, et il y est consumé. Ce forfait indigne les dieux, qui prennent Ixion en horreur. Jupiter seul consent à purifier le meurtrier; il pousse la miséricorde jusqu'à l'admettre à sa table et dans la société des Immortels. Ixion reconnaît mal tant de bienfaits. Il abuse de l'hospitalité de Jupiter pour essayer de séduire la

1. *Fragm.* 286, Nauck².
2. *Mor.*, p. 19 *e* (*De aud. poet.*, cap. 4).

reine des dieux, qui avertit son époux de cette impudente entreprise. Ici se place dans la fable un détail singulier : Jupiter, pour bien s'assurer des intentions de l'audacieux séducteur, prend une nuée dans le ciel et donne à cette nuée l'apparence et la forme d'Hèra. Ixion tombe dans le piège qui lui a été tendu : il s'approche de la nuée et s'unit à elle. Jupiter, ainsi édifié sur le compte d'Ixion, châtie l'insolent : il le fait attacher par Hermès à une roue ailée, qui l'emporte à travers les airs [1]. — Voilà, il faut en convenir, un singulier sujet de tragédie. On serait tenté de s'étonner qu'il ait été choisi par Euripide, si l'on ne savait que la même légende avait déjà inspiré deux drames à Eschyle [2]. Cette fable d'ailleurs ne nous est connue que par quelques vers de Pindare, par les résumés que nous en donnent les scholiastes, et nous ignorons absolument comment elle avait pu être adaptée à la scène tragique [3]. Tout ce qu'il est permis de conjecturer c'est qu'Euripide, reprenant un sujet déjà traité par Eschyle, y avait sans doute introduit certaines nouveautés, qu'il avait dû le traiter avec plus de hardiesse que son prédécesseur, avec moins de ménagements pour les scrupules des spectateurs. Comment s'y était-il pris pour rendre intéressant à la scène un personnage qui, dans la fable, est purement

1. Pind., *Pyth.*, II, 21-48, Dissen. Diod. Sic., IV, 69, 3. Schol. Apoll. Rhod., III, 62. Schol., *Iliade*, I, 268.

2. Les *Perrhæbides* et *Ixion*, qui appartenaient peut-être à la même trilogie.

3. L'amphore du Musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, qui représente le supplice d'Ixion aux enfers (Raoul Rochette, *Monum. inéd.*, pl. 45, 1 ; *Arch. Zeitung*, 1844, taf. 13), ne fournit aucun renseignement sur la pièce d'Euripide.

odieux? Si grande qu'ait été son habileté, il est certain qu'il n'avait pu triompher entièrement des répugnances du public. Il essayait, à ce qu'on raconte, de répondre à ce sentiment en disant : « Je n'ai pas fait quitter la scène à Ixion avant de l'avoir attaché à sa roue[1]. » Si le mot est bien d'Euripide, il est caractéristique. Justifier par le supplice d'Ixion les audaces du personnage, qu'était-ce autre chose que réclamer pour le poète tragique le droit de montrer sur la scène toutes les perversités, à la seule condition de faire assister les spectateurs au châtiment final des coupables?

Cette théorie n'était pas celle d'Aristophane, ni de ceux qui pensaient comme lui. « Le poète, le vrai poète, dit Eschyle dans les *Grenouilles*[2], doit cacher le mal, ne pas l'introduire sur la scène ni l'y faire représenter. Les jeunes enfants, c'est le maître d'école qui les instruit; les jeunes gens, c'est le poète : aussi ne devons-nous dire que des choses honnêtes. » La question de la moralité du théâtre, qui partage aujourd'hui les esprits, divisait donc déjà l'opinion à Athènes. Mais cette question y était plus limitée qu'elle n'est chez nous. Il suffit d'avoir lu quelques scènes d'Aristophane pour comprendre qu'elle ne se posait pas du tout en Grèce à propos de la comédie. Le débat portait donc uniquement sur la tragédie, que quelques-uns voulaient conforme à un certain idéal de grandeur, de noblesse et de vie supérieure, qu'Euripide au contraire ne craignait pas de rap-

1. Plut., *l. cit.*
2. V. 1053 et suiv.

procher de la vie commune, en y représentant l'humanité non seulement dans ses misères et ses faiblesses, mais jusque dans ses turpitudes. Nous admettons volontiers aujourd'hui que les héros tragiques ne peuvent être tous, sans exception, des modèles d'honneur et de vertu; mais il faut bien reconnaître que les critiques d'Aristophane à cet endroit portent juste. « La fable de Phèdre n'est-elle donc pas vraie, et est-ce moi qui l'ai inventée? » demande Euripide à Eschyle[1]. Celui-ci lui répond : « Assuré-« ment, elle est vraie », et il laisse entendre : « Mais « à quoi bon montrer ces ignominies »? A quoi bon en effet? Les autres fables de la mythologie héroïque étaient-elles donc si pauvres en événements et si dépourvues de personnages dramatiques que, pour intéresser et pour toucher, il fallût de toute nécessité avoir recours à une Sthénébœa et à une Aéropé, à un Macareus ou à un Ixion? Ni le besoin d'innover, ni la recherche du pathétique, ni l'idéal particulier qu'Euripide s'était fait de la tragédie, ni la moralité générale du dénouement de ses pièces n'étaient des raisons suffisantes pour justifier le choix de tels personnages et de pareils sujets. La jeunesse, que séduisent toutes les audaces, pouvait s'en réjouir : les « vieillards de Marathon » et tous ceux qui prenaient souci de l'intégrité de l'éducation nationale, n'avaient pas tort de s'en désoler.

1. *Grenouilles*, 1052 et suiv.

CHAPITRE II

LES SITUATIONS DRAMATIQUES

I

La terreur.— Recherche des effets de spectacle.

Aristote a dit, en parlant d'Euripide, qu'il est « le plus tragique des poètes[1] ». Bien que, dans le texte de la *Poétique*, ce jugement soit amené par cette observation particulière que les dénouements des tragédies d'Euripide sont presque toujours des dénouements malheureux, il est permis de donner à la réflexion du philosophe une portée générale et de la considérer comme exprimant l'opinion commune de l'antiquité. Qu'a voulu dire Aristote ? D'après lui, le spectacle de la tragédie éveille dans l'âme humaine deux sortes d'émotions : des émotions de terreur et des émotions de pitié. Bien que ces deux impressions puissent quelquefois se mêler, il y a lieu cependant

1. *Poét.*, XIII, p. 1453 *a*, 29 Vahlen.

de les distinguer. Le pathétique propre à la tragédie est donc tantôt un pathétique violent qui fait trembler, qui donne le frisson, tantôt un pathétique d'une nature douce, qui attendrit et qui porte aux larmes. C'est dans ce dernier genre qu'Euripide passe pour avoir surtout excellé. Mais il n'a pas été seulement le poète dramatique de la pitié; il a été aussi, nous allons le voir, celui de la terreur.

Dès le début de sa carrière, Euripide paraît avoir recherché les effets que produisent sur la scène le spectacle de situations terribles, ou le récit, sinon la vue, d'actes épouvantables. Parmi les pièces qu'à l'âge d'environ vingt-cinq ans il présenta pour la première fois au concours et qui lui valurent un troisième prix[1], était la tragédie des *Péliades*, aujourd'hui perdue, mais dont le sujet nous est en partie connu. — Quand Jason revint de la Colchide avec la toison d'or, sa première pensée fut de se venger de son oncle Pélias, qui avait cru l'envoyer à la mort en le forçant d'affronter les dangereuses épreuves dont il était sorti vainqueur. Jason fait part de ses intentions à Médée, qui se charge de l'exécution de sa vengeance. Elle va trouver les filles de Pélias; elle leur représente que leur père est d'un âge avancé, qu'il est sans enfant mâle, que le trône reste sans héritier, et elle leur offre d'employer le pouvoir surnaturel dont elle dispose à métamorphoser le vieillard en jeune homme. Cette proposition ne rencontre d'abord qu'une incrédulité assez naturelle. Médée,

1. *Vie*, Schwartz, p. 2, 15.

pour convaincre les filles de Pélias, exécute alors sous leurs yeux, grâce à ses herbes magiques, différents prodiges : elle jette un vieux bélier dans une chaudière d'eau bouillante ; quelques instants après, il en sort, tout bondissant, un agneau blanc. Ce spectacle décide les jeunes filles : elles tuent leur vieux père, coupent son corps en morceaux et le font bouillir. Mais le résultat ne répond ni à leur espoir ni aux promesses de Médée. Quand elles reconnaissent qu'elles ont été trompées, elles s'enfuient du pays, affolées de douleur et d'épouvante [1]. — Un tel drame, de quelque façon qu'Euripide l'ait traité, devait être la source de grands effets tragiques. Les jeunes filles

1. Nous avons, pour une partie de ce récit, la garantie de Moïse de Chorène (*Progymn.*, III, Maï, Euseb., *Chron.*, p. 43), qui avait lu la pièce d'Euripide. Le dénouement du drame est incertain. D'après Hygin, *Fab.* 24, quand les Péliades ont pris la fuite, Jason laisse le trône à leur frère Acastos et part lui-même pour Corinthe avec Médée. Mais Hygin suit-il Euripide? On peut en douter, puisque, suivant la version qui précède, Pélias était sans enfant mâle, et que, dans la *Fable* 25, les faits, tels que les raconte le mythographe, ne s'accordent pas avec la *Médée* du poète. Ovide, au livre VII de ses *Métamorphoses* (v. 297 sq.), doit vraisemblablement quelque chose à Euripide : on aimerait à croire que chez lui la scène du meurtre de Pélias rappelle le récit qui en était fait dans la tragédie; mais comment l'affirmer?

Les reconstructions de la pièce tentées par Welcker (*Griech. Trag.*, II, 625) et Hartung (*Eurip. restit.*, I, 61) sont conjecturales.

Quant aux monuments, les peintures de vases (Minervini, *Bullet. arch. napol.*, VI, 7, p. 53) reproduisent surtout la scène du rajeunissement du bélier. Sur un vase de Ruvo (Millingen, *Peint.*, pl. VII), Vogel croit voir figurée l'arrivée de Jason et de Médée près du roi Pélias. La peinture de Pompéi étudiée par C. Robert dans l'*Arch. Zeitung* (1875, t. XXXII, p. 134, pl. XIII) est plus intéressante en ce qu'elle nous montre deux scènes différentes de l'histoire des Péliades : elle ne nous fournit cependant pas de renseignements précis sur le drame d'Euripide.

ne se décidaient évidemment à porter la main sur Pélias qu'après des hésitations prolongées et douloureuses, qu'avec de cruels déchirements. L'exécution inquiète de leur forfait involontaire, l'angoisse de leur attente, l'horreur qui les saisissait en se voyant les meurtrières de leur père, provoquaient des émotions violentes. Ces émotions avaient-elles été déjà recherchées par Sophocle? Rien ne le prouve [1]. Mais le choix de la fable des *Péliades* indique qu'Euripide traita de bonne heure, et dès son coup d'essai, des drames où était poussée à l'extrême la terreur tragique.

Il reviendra plus tard à des sujets de même nature, en particulier dans son *Hercule*, plus de trente ans après [2]. Les filles de Pélias tuent leur père dans l'in-

1. Nauck (*Trag. gr. fr.*², p. 248) croit et Bergk (*Griech. Lit.*, III, p. 493) affirme que le sujet des *Péliades* était le même que celui des Ριζοτόμοι de Sophocle. Cela n'est nullement certain. Les vers de la pièce de Sophocle cités par Macrobe (*Sat.* V, 19, 9) nous montrent dans Médée une magicienne qui se livre aux pratiques de son art, et rien de plus. Pourquoi cette scène se passerait-elle en Thessalie plutôt qu'en Colchide? Chez Apollonius aussi, on voit Médée couper des herbes vénéneuses et invoquer Hécate. Sur quoi d'ailleurs Bergk se fonde-t-il pour affirmer que le drame des Ριζοτόμοι est antérieur aux *Péliades* d'Euripide et se rapporte à la première période de la carrière de Sophocle, « alors que le poète s'en tenait encore au grand style d'Eschyle, bien approprié à un tel sujet »? Comment juger du style des Ριζοτόμοι par les douze vers lyriques qui nous en restent et qui n'ont d'ailleurs rien d'eschyléen? Comme, d'autre part, il n'est pas établi que le sujet de cette tragédie soit le même que celui des *Péliades*, on ne peut soutenir qu'Euripide ait été précédé ici par Sophocle.

2. Toute détermination plus précise est impossible. Les raisons métriques et historiques qui décidaient Zirndorfer (*Chronol. fab. Euripid.*, p. 56 sq.) à fixer la date de l'*Hercule* à l'année 421 ne sont pas concluantes. Th. Fix (*Chron. fab.* XI, en tête de l'édit. d'Euripide de la coll. Didot), pour des raisons analogues, la place vers 419;

tention de le rajeunir, et elles savent qu'elles le tuent : Hercule égorge ses propres enfants sans avoir conscience de ce qu'il fait, dans un accès de folie furieuse. La démence d'Hercule n'a rien qui ressemble à celle d'Ajax, qui, ne se déchaînant que sur des animaux, fait seulement pitié : celle-ci épouvante. Mais elle n'éclate point dans la pièce comme un coup de foudre. Le poète a jugé nécessaire d'y préparer les spectateurs et de tempérer à l'avance, par l'annonce de l'événement, l'horreur qu'ils allaient en ressentir. A l'exemple d'Eschyle[1], il a personnifié la folie furieuse dans une divinité, Lyssa (la Rage), qui fait son apparition sous la forme d'un spectre qu'on aperçoit au-dessus du palais. Comme Vulcain dans le *Prométhée*, Lyssa éprouve d'abord quelque répugnance à servir d'instrument de vengeance à l'égard d'un innocent; mais elle finit par obéir aux ordres de la reine des dieux, qu'Iris, venue avec elle, est chargée de lui rappeler. Elle déclare donc qu'elle va entrer dans la demeure d'Hercule, et que bientôt le héros ne se possédera plus : « Ses enfants, dit-elle, seront mes premières victimes; c'est lui qui les tuera, et il ne saura pas qu'il les tue[2]. » Suivant l'habitude du théâtre grec, l'affreuse scène dont Lyssa est, à l'instigation d'Hèra, le véritable auteur, ne se passe pas devant le public. Mais ce que le public ne voit pas, il le devine, il l'entend : les chants effrayés du chœur lui rendent tout

M. Wilamowitz, plus prudemment, dans une période qui peut s'étendre de 425 à 413 (*Eurip. Herakles*, I, p. 349).

1. Dans ses Ξαντρίαι. Suidas, v. ὀκτώπουν. Photius, *Lex.*, p. 326, 22.

2. V. 865. Le vers qui suit est, à juste titre, considéré par Wilamowitz comme interpolé.

présent. Du fond de la scène sortent en même temps de grands bruits confus, qui font trembler. Ce sont les pas précipités d'Hercule, qui court et se rue sur les siens; ce sont ses mugissements de taureau mêlés à des cris d'enfants; c'est le fracas des murs qu'ébranle sa massue et des voûtes du palais qui s'écroulent sous ses coups. Quand le messager arrive, on sait déjà tout. Mais le récit du messager, qui fait passer sous nos yeux les moments successifs de cette scène, qui nous fait suivre tous les degrés et les progrès de la fureur du héros, qui n'oublie rien, qui entre dans tous les détails, les plus touchants comme les plus horribles, a pour effet de préciser la vague impression de terreur dont on avait été saisi, et, en la précisant, d'en accroître l'intensité. Il nous peint d'abord les effets physiques de la folie : les yeux hagards du héros, ses prunelles sanglantes qui sortent de leurs orbites, l'écume qui de ses lèvres découle sur sa barbe; puis, l'égarement de son esprit, son voyage imaginaire loin de Thèbes, à travers l'isthme de Corinthe, jusqu'à Mycènes, où il se voit bientôt arrivé et où il profère de terribles menaces contre Eurysthée; l'intervention de son père, qui essaie de le calmer en lui prenant la main, mais inutilement, il ne le connaît plus; la vue de ses enfants qui redouble sa fureur, car il croit avoir devant les yeux les fils d'Eurysthée, et il veut se venger sur eux des persécutions du père[1]. Ici la scène devient si saisissante qu'il faut citer le texte même :

1. 922-970.

« Les enfants, saisis d'épouvante, s'élancent de divers côtés : l'un se jette dans les vêtements de sa malheureuse mère; l'autre cherche un abri derrière une colonne; le troisième se blottit, comme un oiseau, au pied de l'autel. La mère crie : « O père, que « fais-tu? Veux-tu donc tuer tes enfants? » Le vieillard, la foule des serviteurs poussent aussi des cris. Lui, cependant, tourne autour de la colonne à la poursuite de son fils, que presse son pas terrible, et, quand il le tient en face de lui, il lui perce le foie : l'enfant tombe renversé, et, rendant l'âme, il arrose le marbre de son sang. Hercule pousse un cri d'allégresse, et, d'une voix triomphante : « En voilà donc un de ces « rejetons d'Eurysthée qui expie les crimes de son « odieux père; le voilà tombé mort à mes pieds! » Il dirige son arc contre un autre, qui, tapi sous l'autel, croyait lui échapper. Le malheureux s'élance aussitôt, tombe aux genoux de son père, lui touche de sa main le menton et le cou : « Père chéri, dit-il, ne me « tue pas, je suis à toi, je suis ton fils; ce n'est pas celui « d'Eurysthée que tu vas tuer. » Mais Hercule tourne sur lui les regards farouches d'une Gorgone, et, le voyant en deçà des atteintes mortelles de ses flèches, il lève sa massue, et, comme un forgeron qui bat le fer, la fait retomber sur la tête blonde de l'enfant, dont il brise le crâne. Quand il a tué ce second fils, il court égorger une troisième victime. La malheureuse mère l'a devancé; elle lui dérobe l'enfant, l'emporte dans l'intérieur du palais, et s'y enferme. Se croyant alors sous les remparts des Cyclopes, il sape et ébranle les portes, il les fait sauter,

et d'un même coup abat sa femme et son fils[1]. »

Dans la tragédie grecque, si riche en catastrophes de tout genre, on trouverait difficilement une scène plus effrayante. Chez Euripide lui-même, il en est cependant deux qui en approchent : celle où Agavé, en proie au délire bacchique, met en pièces le corps de son fils Penthée, dont elle rapporte à Thèbes la tête sanglante; celle aussi où Médée tue ses enfants. Mais cette dernière scène, qui ne dure qu'un instant, n'est point l'objet d'un récit détaillé, et le poète s'est borné à laisser entendre de loin les cris des jeunes victimes qui se débattent contre le couteau. L'acte de Médée ne pouvait d'ailleurs produire la même impression que celui d'Hercule. Les enfants du héros tombent, avec leur mère, sous les coups d'un fou qui, sa crise passée, quand il se réveillera et verra son œuvre, sera torturé de honte et de désespoir. Médée, elle, égorge ses enfants sous l'empire, il est vrai, d'une passion violente, mais en pleine possession de son intelligence; elle les égorge, non sans déchirement, mais après réflexion et de propos délibéré. Par ce meurtre, elle poursuit un dessein déterminé, celui de « déchirer le cœur » de Jason[2]; et c'est ce dessein qui domine toute sa conduite. Que le ressentiment de l'outrage, que les fureurs de la jalousie l'aient poussée à tuer Jason après avoir fait périr dans d'atroces souffrances la femme qu'il lui a préférée, il n'y aurait rien là qui ne fût conforme au train ordinaire de la passion. Mais la passion de

1. Vers 971-1000.
2. V. 817.

Médée dépasse la mesure commune : elle ne frappe pas Jason, elle met une sorte de raffinement de cruauté à le laisser vivre, parce qu'elle se réserve de le faire souffrir dans tout ce qu'il a de cher, en tuant sa nouvelle épouse et en tuant ses enfants. Elle-même, après cela, ne songe point à mourir, comme on le souhaiterait. Elle veut vivre, pour voir les effets de sa vengeance. Sa retraite est assurée, elle en a pris soin d'avance : Égée est venu tout à point lui promettre un asile à Athènes, et le Soleil, son aïeul, lui prête fort à propos un char ailé, qui lui permet d'échapper à toute poursuite, contrairement au sentiment public. Il semble, en effet, qu'à ce moment les spectateurs dussent éprouver une sorte de désappointement, que leur sens moral dût se révolter à la vue de cette femme qui, après avoir mis les intérêts de sa vengeance au-dessus de l'instinct de sa maternité, chargée des dernières atrocités, continue de vivre et vit impunie. Une seule chose pouvait atténuer cette impression : c'est le caractère que la tradition prêtait à Médée. Elle n'est point une femme ordinaire; ce n'est pas une Grecque, c'est une de ces barbares chez lesquelles les crimes sont aussi démesurés que les passions. Avant de tuer ses enfants, elle a tué son frère Apsyrtos et a coupé son corps en morceaux; par elle, les Péliades ont fait bouillir dans une chaudière les membres du vieux Pélias. Elle arrive de Colchide. Le caractère merveilleux de sa patrie lointaine, sa science de magicienne, son pouvoir d'enchanteresse la mettent presque en dehors de la nature humaine.

L'exemple d'une mère qui tue ses enfants, sachant ce qu'elle fait et sans mourir avec eux, est unique dans la tragédie grecque. Mais Euripide a plus d'une fois recherché les effets dramatiques que produit nécessairement la vue d'une mère ou d'un père qu'une complication fatale d'événements amène à devenir, sans s'en douter, les meurtriers de leurs enfants. C'est ce qui arrivait dans la tragédie aujourd'hui perdue d'*Ino*. Le sujet de cette pièce nous serait assez bien connu, si le mythographe Hygin[1] avait réellement ici analysé Euripide.

Athamas, roi de Thessalie, eut pour femme Ino, qui lui donna deux fils. Un jour, Ino disparaît. Athanas la croit morte et ne tarde pas à épouser une seconde femme, du nom de Thémisto, qui devient mère à son tour de deux jumeaux. Cependant, il finit par découvrir que sa première femme est vivante, qu'elle habite le Parnasse, où elle dessert le culte de Bacchus. Il l'envoie chercher et la fait ramener secrètement dans son palais, où, sans se faire connaître, elle se mêle à la foule des esclaves. Thémisto est informée de la découverte qu'a faite Athamas; mais elle ne sait pas où est Ino, qu'elle n'a jamais vue d'ailleurs. Possédée de jalousie, cette femme veut se venger de celle qui va lui enlever l'amour d'Athamas et qui la fera chasser du palais : elle médite de lui tuer ses enfants. Pour exécuter son dessein, elle prend comme confidente et comme complice une femme esclave, qui se trouve n'être autre qu'Ino elle-même. Celle-ci

1. *Fab.* 4. Nous avons dit que le titre de cette fable « *Ino Euripidis* » est suspecté par quelques critiques.

sait assez dissimuler ses sentiments pour n'inspirer aucun soupçon à sa rivale. Thémisto, afin d'être sûre de ne pas égarer ses coups pendant la nuit, recommande à l'esclave de couvrir ses fils à elle de vêtements blancs, et d'habiller ceux d'Ino de vêtements noirs. Ino fait le contraire, et Thémisto, trompée par les apparences, tue ses propres enfants. Quand elle apprend ce qu'elle a fait, elle se donne la mort.

Dans une autre tragédie, dont il ne reste qu'un petit nombre de fragments, le *Plisthène*, ce n'est plus une mère, c'est un père qui frappe d'un coup mortel son fils, qu'il ne connaît point. La fable se rattache à l'histoire de la famille fatale des Pélopides. Thyeste a été chassé d'Argos par son frère Atrée, dont il a séduit la femme. Dans son exil, il a emmené un jeune fils d'Atrée qu'il élève comme sien et à qui il persuade qu'il est son père. Quand l'enfant a grandi, il lui confie le soin de sa vengeance. Plisthène va à Mycènes pour frapper Atrée, mais il manque son coup; au lieu que le fils tue son père, c'est le père qui tue son fils, en qui il croit voir un enfant de son frère [1].

Ces exemples suffisent à montrer par quel genre de catastrophes Euripide a quelquefois voulu produire l'émotion tragique. Mais il n'a pas été le seul à rechercher de tels effets. Déjà chez Eschyle, Oreste tue volontairement Clytemnestre, et Penthée est mis

1. Hygin, *Fab.* 86. Il est très probable que tel était le sujet de la tragédie d'Euripide. Le fragment 625 (Nauck²) : « Je n'ai pas tué ton père, bien qu'il fût mon ennemi », devait être dans la bouche d'Atrée s'adressant au jeune homme, arrêté et surpris au milieu de sa tentative.

en pièces par sa mère Agavé[1]. Chez Sophocle, Œdipe tue, sans le savoir, son père Laïos. Pour citer des exemples moins connus, Ulysse, dans l'*Euryalos* de Sophocle, frappait mortellement, à l'instigation de Pénélope, un fils qu'il avait eu jadis d'une autre femme et qu'il ne connaissait point[2], et Persée, dans les *Larissiens*, tuait accidentellement, d'un coup de disque, son aïeul Acrisios[3]. Euripide n'a donc pas été puiser à une source d'émotions dramatiques inconnue jusqu'à lui; mais il y a puisé plus abondamment peut-être que les deux autres tragiques. Entre eux et lui d'ailleurs, il y a ici cette différence que ses drames nous touchent d'une autre façon. Au saisissement que causent nécessairement des scènes comme celles que nous venons de citer, se mêlait chez les spectateurs des pièces d'Euripide une profonde pitié pour les victimes, parce que ces victimes sont des enfants; en sorte que les catastrophes mises sur la scène par le poète n'étaient pas seulement effrayantes, mais douloureuses et cruelles, qu'en épouvantant elles déchiraient le cœur. C'est dans cette mesure qu'Euripide traitant un genre de sujets qui n'était pas nouveau, sut peut-être se montrer original.

Il y a chez lui d'autres drames dont le sujet est analogue à ceux-ci, mais dont l'impression finale est toute différente. Aristote signale, parmi les situations les plus tragiques, celle « où un frère est sur le point de

1. Le sujet du *Penthée* d'Eschyle était le même que celui des *Bacchantes* d'Euripide (*Argum. Bacch.*).

2. Parthen., *Amat.*, 3, qui paraît résumer la pièce de Sophocle, dont il cite le nom.

3. Apollod., II, 4, 4. Schol. Apoll. Rhod., IV, 1091.

donner la mort à son frère, une mère à son fils, un fils à sa mère », et où l'acte irréparable qui allait s'accomplir ne s'accomplit pas, parce que les personnages en question reconnaissent subitement leur erreur. Les exemples qu'il en donne sont précisément empruntés à Euripide[1]. Il nous faut donc étudier chez notre poète ces situations et rechercher si le théâtre d'Eschyle ou celui de Sophocle lui en offrait le modèle.

Un exemple qu'Aristote ne cite pas, mais qui n'est point à négliger, est celui de la tragédie d'*Ion*, où l'on voyait une mère qui essayait d'empoisonner son fils, et un fils qui voulait tuer sa mère. Ce n'est pas un sujet simple que celui d'*Ion*. Une aventure vulgaire, qui fait peu d'honneur à un dieu, en est le point de départ. La jeune Créüse, fille d'Érechthée, roi d'Athènes, cueillait des fleurs au milieu d'une prairie, quand tout à coup Apollon « dans le rayonnement de sa blonde chevelure » lui apparaît, la saisit, et l'entraîne, malgré ses cris, au fond d'une caverne, où il lui fait violence. De cette union naît un enfant que Créüse, redoutant la colère de ses parents, expose au flanc de l'acropole, dans la grotte même qui lui rappelle un si cruel souvenir. Mais Apollon est bon père : il veille sur le fils abandonné de sa mère. Par son ordre, Hermès emporte le nouveau-né, enveloppé de langes, et le dépose au seuil du temple de Delphes, où la Pythie le recueille et l'élève. L'enfant grandit dans le sanctuaire et devient un des serviteurs du dieu son père. Cependant Créüse, qui a pu dissimuler

1. Arist., *Poét.*, XIV, 9 et 18 (p. 1453 *b*, 20. 1454 *a*).

son malheur, s'est mariée : elle a épousé Xouthos, un étranger, un Achéen, mais qui a rendu service à Athènes dans une guerre contre l'Eubée. Cette union, qui dure depuis plusieurs années, est restée stérile, et les époux se désolent d'être sans héritier. Leur désir d'avoir une postérité les décide à venir consulter ensemble à ce sujet l'oracle de Delphes. Créüse va donc se trouver en présence de l'enfant qu'elle a eu d'Apollon et qu'elle croit mort depuis longtemps. Bientôt, devant le temple, le fils aborde la mère, et il s'engage entre eux une conversation, habilement ménagée, où les explications qu'échangent les deux interlocuteurs semblent les mettre à chaque instant sur la trace d'un secret qui se laisse vaguement pressentir, sans cependant se révéler. Il ne faut pas en effet que la reconnaissance s'opère trop vite ; pour que la pièce mérite son nom de tragédie, il faut que cette reconnaissance soit entravée par des événements pénibles et par des incidents inquiétants.

C'est Apollon qui suscite ces difficultés, comme c'est lui qui, sans se montrer, les résoudra. Le mari de Créüse, qui est allé seul consulter le dieu, a obtenu de lui cette réponse : « La première personne que tu rencontreras en sortant d'ici sera ton fils. » Or, c'est le jeune Ion qui se présente le premier aux yeux de Xouthos, lequel s'écrie en le voyant : « O mon fils, salut ! » Ion est aussi stupéfait que l'est Xouthos lui-même, qui ne comprend rien à l'oracle. En fouillant les replis de sa mémoire, celui-ci croit se rappeler certaine folie de jeunesse, une orgie nocturne qui aurait bien pu être pour lui l'occasion d'une paternité

inconsciente; mais il n'est sûr de rien. Le dieu a parlé : pourquoi ne pas croire le dieu ? Ion et Xouthos se résignent. A la réflexion, ils finissent même par se réjouir, mais sans que leur contentement dépasse les bornes d'une modeste satisfaction. Il y a une personne que cet événement ne satisfait pas du tout; c'est Créüse. En apprenant l'existence d'un fils de son mari, elle ne se possède pas de douleur et de colère, et elle veut se venger. C'est sur le jeune Ion que tombera sa vengeance; c'est lui qu'elle essaiera de supprimer. Xouthos va fêter l'heureux événement qui lui donne un fils : pendant le banquet, un vieillard au service de Créüse mêlera à la coupe du jeune homme un poison violent. Mais la tentative échoue, et l'auteur en est découvert. Créüse est alors condamnée par les magistrats de Delphes à être précipitée du haut d'un rocher. La malheureuse arrive sur la scène, où elle court se réfugier près de l'autel du dieu. Derrière elle, se précipite Ion, ivre de fureur, décidé à arracher du sanctuaire celle qui a voulu le tuer. Ainsi un fils va faire périr sa mère, une mère a tenté d'empoisonner son fils, et cela pour un malentendu dont l'oracle du dieu Loxias est la source. Mais tout s'arrangera. La Pythie, qui arrive à propos pour empêcher Ion de frapper Créüse, a conservé la corbeille qui contenait les langes du jeune enfant recueilli par elle. Ces langes servent à la reconnaissance, qui s'opère lentement, par degrés, avec toute l'habileté que pouvait y mettre un poète comme Euripide, et bientôt Ion tombe dans les bras de la mère qu'il allait égorger.

Avant cet heureux dénouement, a-t-on éprouvé sur le sort de la mère et sur celui du fils une angoisse tragique? A-t-on tremblé pour Ion d'abord, pour Créüse ensuite? Il ne le semble point. En lisant cette pièce, on ne peut se défendre de cette impression qu'Euripide n'a pas pris au sérieux la fable qui en est le fond, qu'il l'a traitée en souriant, qu'il s'est joué autour de son sujet. Les spectateurs ne devaient pas être plus remués en entendant la pièce que le poète ne l'avait été en la composant. Ce qu'ils en admiraient surtout sans doute, c'était l'intrigue; c'était l'ingénieuse façon dont un dieu, de conduite légère, s'y prenait pour arriver à ses fins et faire endosser à un mortel une paternité embarrassante. Le drame d'*Ion*, par le sujet comme par le ton, est de ces pièces qui tiennent à la fois de la tragédie et de la comédie, et où le tragique n'est pas bien saisissant. C'est pour cette raison peut-être qu'Aristote n'en dit rien.

Une autre pièce citée par lui[1], l'*Iphigénie en Tauride*, laissait une impression plus sérieuse et plus forte. Ce qu'il y a d'invraisemblances dans cette fable dramatique ne choquait point les Grecs, dont l'imagination, nourrie dès l'enfance du merveilleux mythologique, ne répugnait nullement à l'invraisemblable, pourvu que le poète sût en tirer un habile parti. Le lieu de la scène d'ailleurs était une contrée lointaine, située au nord du Pont-Euxin, presque aux extrémités du monde connu dans cette direction. C'est en ce pays sauvage, où l'extraordinaire n'était

1. *Poét.*, XIV. 18.

pas fait pour étonner, qu'Iphigénie sauvée du sacrifice a été transportée par Artémis dont elle est devenue la prêtresse. Le culte de l'Artémis de Tauride est un culte barbare, comme la contrée et les habitants : il réclame des vies humaines. Tous les étrangers qui abordent sur cette côte ou que la tempête y jette sont offerts comme victimes à la déesse sanglante. Iphigénie, qui préside avec répugnance à ces immolations, n'a pas oublié sa patrie et ses parents, et elle pense souvent à son frère Oreste. Un songe qu'elle a eu la nuit précédente lui fait craindre qu'il ne soit mort, et elle vient sur la scène pour offrir à son frère des libations funèbres. Quelque temps après, arrivent deux étrangers dont on vient de s'emparer et que le roi Thoas, suivant la coutume du pays, destine à être égorgés devant l'autel de la déesse. Ces étrangers sont Oreste et Pylade. Est-ce le hasard qui les amène? Non: le hasard serait une explication insuffisante. Euripide, qui n'est jamais l'esclave des traditions, imagine, en dehors peut-être de toute tradition, qu'Oreste n'a pas cessé d'être poursuivi par les Furies de sa mère, et que, sur les indications d'Apollon, il ne sera guéri que s'il enlève, pour la transporter en Attique, la statue merveilleuse de l'Artémis de Tauride. C'est pour cela qu'il est venu. Peu importent du reste les moyens que le poète invente pour mettre en présence Oreste et Iphigénie, puisque tout l'intérêt du drame repose désormais sur cette rencontre et sur les effets qui en peuvent naître. Oreste est un Grec, un étranger : la loi est formelle; il doit périr. D'autre part, le ministère

qu'exerce Iphigénie la force à présider à ce sacrifice comme aux autres. Voilà donc une sœur qui va tuer son frère.

Le poète a prolongé cette situation avec art, sans cependant la pousser à l'extrême. Oreste sait le sort qui l'attend, et qu'il ne peut y échapper. Il s'y résigne avec simplicité et noblement, poussant la fierté jusqu'à vouloir mourir obscurément, jusqu'à refuser de dire son nom à cette jeune Grecque, qui paraît connaître Argos, qui lui demande des nouvelles d'Agamemnon, de Clytemnestre, d'Oreste lui-même. La sympathie qui s'attache à la personne d'Oreste passe tour à tour par deux émotions contraires. Un instant, on espère pour lui, quand Iphigénie offre de lui sauver la vie, s'il veut se charger d'un message pour Argos. L'instant d'après, l'angoisse renaît, parce qu'Oreste ne veut pas conserver son existence au prix de celle de Pylade, et qu'Iphigénie se rend à ses raisons. « Tu le veux? Eh bien! c'est celui-ci qui sera chargé de porter ma lettre, et c'est toi qui mourras, puisque tu parais en avoir une si grande envie. — Qui m'immolera? Qui remplira ce cruel office? — Moi[1]. » Quand elle rentre en scène avec la lettre qu'elle est allée chercher, elle ordonne aux gardes qui veillaient sur les prisonniers de faire les préparatifs du sacrifice. La catastrophe, à ce moment, paraît imminente. On sait comment elle est écartée; on connaît cette belle scène de reconnaissance, tant admirée chez les anciens, depuis Aristote. Mais, dans

1. V. 614-618.

les scènes qui précèdent, l'anxiété mêlée de pitié qu'inspirent le sort d'Oreste et la situation fatale d'Iphigénie n'a pas été jusqu'à la terreur. L'émotion qu'on a éprouvée n'a rien eu de violent. Oreste sans doute est menacé d'être sacrifié, mais le sacrifice n'est pas commencé ; on n'en voit même pas les préparatifs, qui se font derrière la scène : on conserve donc un vague espoir que le frère ne périra point de la main de la sœur. Euripide eût pu pousser beaucoup plus loin le pathétique, comme le fit l'un de ses successeurs reprenant le même sujet. Polyidos avait amené Oreste avec sa sœur devant l'autel même du sacrifice, et c'était sous la menace du couteau que la reconnaissance éclatait soudain par cette exclamation : « Je vais donc être immolé de la même façon que l'a été jadis ma sœur Iphigénie [1]. » Une scène ainsi conduite eût été plus saisissante : Euripide n'a pas voulu produire ici le saisissement.

Ce coup de théâtre que le poète a évité dans l'*Iphigénie en Tauride*, il l'avait recherché précédemment [2] dans son *Cresphonte*. Le sujet de cette tragédie est celui que Voltaire, après Maffei, a traité sous le titre de *Mérope*. — Le roi de Messénie [3] a été tué par un usurpateur, Polyphonte, qui s'est emparé à la fois et de la royauté et de Mérope, femme de sa victime. Il a fait périr deux des fils du roi et de Mérope : un troi-

1. Arist., *Poét.*, XVII, p. 1455 *b*, 10-12 Vahlen.

2. La date du *Cresphonte*, nous l'avons dit, peut se placer entre 428 et 425.

3. Ce roi, dans la fable, s'appelle Cresphonte. Mais, chez Euripide, Cresphonte est le nom du fils, qui ne pouvait s'appeler comme son père.

sième enfant, qui, chez Euripide porte le nom de Cresphonte, a échappé à la mort. La mère l'a secrètement envoyé en Étolie, où il a été recueilli et élevé par un ami de la famille. Cependant Polyphonte a promis de l'or à qui lui ramènerait l'enfant, mort ou vivant. Celui-ci, arrivé à l'âge d'homme, songe à venger la mort de son père et de ses frères. Il se rend en Messénie, va trouver le roi, lui dit qu'il a tué le fils de Cresphonte et de Mérope, et réclame le prix de son action. Polyphonte lui fait un accueil magnifique et le retient dans son palais. Le jeune homme, accablé des fatigues d'un long voyage, s'endort. Il ne s'est point encore fait connaître à sa mère. Mérope, qui voit en lui le meurtrier de son fils, pénètre dans la chambre où il repose, une hache à la main; elle va le frapper, quand son bras est arrêté par un vieillard qui reconnaît le jeune homme[1]. — Cette scène était d'un grand effet au théâtre. A la vue de Mérope levant sa hache sur la tête de Cresphonte, au moment où elle disait : « Que justice soit faite! reçois ce coup de ma main », les spectateurs étaient saisis d'angoisse; ils tremblaient que le vieillard n'arrivât pas à temps pour sauver le fils des coups de sa mère[2].

Le spectacle de la tragédie d'*Égée* n'éveillait pas sans doute des émotions aussi violentes. On y trouvait cependant une situation analogue : un père était sur

1. Hygin, *Fab.* 137 et 184, ne résume peut-être pas exactement Euripide. Mais la scène capitale de la pièce était bien celle-là (Arist., *Poët.*, XIV, p. 1454 *a*, 5. Schol. Arist., *Éth. Nicom.*, III, 2).

2. Plut., *Mor.*, p. 998 *e* (*De esu carnium*, II, 5). — O. Jahn a cru voir le sujet du *Cresphonte* sur plusieurs vases peints (*Arch. Zeitung*, 1855, taf. 66). Rien n'est moins sûr.

le point de tuer son fils, sans le connaître. Ce père, c'est Égée, roi d'Athènes, qui a épousé Médée, chassée de Corinthe après les meurtres qu'elle a commis. Jadis, dans le pays de Trézène, Égée s'est uni à Æthra, fille de Pittheus, qu'il a quittée, la laissant enceinte. En partant, il a déposé sous un rocher énorme ses sandales et son épée. Si Æthra donnait le jour à un fils, cet enfant devenu grand devait soulever le rocher et s'emparer du dépôt laissé par son père, qu'il viendrait rejoindre à Athènes. Le fils d'Æthra est le héros Thésée : il n'aura donc pas de peine à exécuter les recommandations que sa mère lui a transmises. Il arrive à Athènes, dans le palais d'Égée, sans se faire connaître. Médée, qui a eu des enfants du roi, se méfie de ce jeune homme, qu'elle devine peut-être. Elle persuade à son mari que le nouveau venu est un conspirateur, qui bientôt le tuera pour lui enlever la royauté, et dont il faut prévenir les desseins. Elle a préparé un poison, qu'Égée lui-même mêlera à la coupe du jeune homme, au milieu d'un banquet. Le crime va être consommé quand Thésée, avant d'approcher ses lèvres du breuvage mortel, se fait reconnaître par son père [1].

Dans *Alcmène*, ce n'est plus un père qui va tuer son fils, mais un mari qui, par suite d'une erreur fatale, est sur le point de mettre à mort sa femme.

1. La fable est racontée par Plutarque, *Thés.*, XII, et par le scholiaste de l'*Iliade*, XI, 741, sans qu'Euripide soit d'ailleurs cité. Mais le scholiaste de la *Médée* (167) nous apprend que, dans *Égée*, il était fait allusion à Apsyrtos : Médée avait donc un rôle dans la pièce. Le fragment 4 : « Il est naturel que la seconde femme déteste les enfants de la première » semble aussi être en rapport avec la fable indiquée.

Le sujet d'*Alcmène* nous était, il y a dix ans encore, tout à fait inconnu. La critique conjecturale n'avait réussi qu'à identifier cette pièce soit avec *Rhadamanthe*, soit avec *Licymnios*[1], c'est-à-dire avec des

Pl. 1. — Alcmène sur le bûcher.

drames dont on ne sait rien. Aujourd'hui, grâce aux recherches de R. Engelmann[2], ce sujet se lit très

1. Welcker, *Griech. Trag.*, II, 690. Hartung, *Eurip. rest.*, I, 534.
2. *Beiträge zu Euripides*, I, *Alkmene* (Berlin, Weidmann, 1882). Cf. Th. Reinach, *Revue critique*, 1882, 2, p. 261.

clairement sur un vase peint[1], ici reproduit. Au centre de la composition, qui est signée du nom de l'artiste (il s'appelait Python), une femme qu'à son costume on reconnaît pour une reine et que la légende désigne comme étant Alcmène, est assise sur un bûcher. A droite et à gauche, se tiennent deux personnages occupés à mettre le feu à ce bûcher à l'aide de torches enflammées. L'un se nomme Anténor; l'autre est le mari d'Alcmène, Amphitryon. Cependant la foudre vient de tomber à leurs pieds, et Jupiter apparaît dans les airs, son sceptre à la main. Tandis qu'Alcmène, saisie de stupeur, lève le bras droit au ciel vers le souverain des dieux, deux jeunes déesses, les Hyades, répandent sur le bûcher l'eau de leurs amphores, et l'on voit briller un arc-en-ciel à travers une tempête mêlée de grêle et de pluie. Cette tempête, à laquelle Plaute fait allusion dans le *Rudens*[2], ne permet pas de douter que l'artiste ait voulu peindre une scène de l'*Alcmène* d'Euripide; et cette peinture est des plus instructives (Pl. 1.) Nous y apprenons qu'Euripide avait traité à sa façon la légende d'Alcmène. Amphitryon, chez lui, n'était pas le mari résigné que nous représente la tradition: il était un mari furieux, qui croyait sa femme coupable, et qui, pour la punir de son infidélité involontaire, la condamnait (après quelles

1. Ce vase, qui appartient au comte Carlisle, à Castle-Howard, a été publié dans les *Nouv. Ann. Inst. Arch.*, 1837, pl. X. Engelmann en a reproduit le dessin à la page 5 de sa dissertation. Le même sujet se trouve encore sur un vase de la collection Castellani, au British Museum (*Annal. Inst. Arch.*, 1872, tav. d'Agg. A), mais il y est traité très sommairement.

2. Au vers 86 : « *Non ventus fuit, verum Alcumena Euripidi.* »

scènes pathétiques, on le devine) à être brûlée vive. Au moment où il commençait à mettre à exécution son terrible dessein, intervenait Jupiter, qui sauvait Alcmène en révélant à Amphitryon ce qui s'était passé et en lui annonçant peut-être l'honneur auquel sa maison allait être appelée par la naissance prochaine d'Hercule. Mais cet heureux dénouement avait été précédé d'une scène où la terreur tragique était portée au comble[1].

Voilà donc cinq tragédies où Euripide a employé les mêmes moyens pour faire naître le même genre d'émotion. Cette émotion se produit, non seulement parce que les personnages menacés de périr sont innocents, mais parce que ceux qui vont les frapper, frapperaient en eux, s'ils n'en étaient empêchés, ce que, par nature, ils ont au monde de plus cher : un frère, une mère, un fils, une femme. C'est donc l'ignorance où ils sont qui rend leur situation saisissante pour le spectateur; mais celui-ci, par l'effet d'une péripétie tantôt brusque, tantôt lente, presque toujours amenée par une reconnaissance, va bientôt passer à des sentiments tout contraires; et, quand le péril qu'il redoutait sera écarté, il s'abandonnera à une satisfaction d'autant plus complète que l'inquiétude qui l'a précédée a été plus vive.

1. Nous croyons, avec Engelmann, que la scène du bûcher devait être sous les yeux même des spectateurs (cf. le bûcher de Capanée, où se jette Évadné dans les *Phéniciennes*). Jupiter, qui était le « *deus ex machina* » de la pièce, aurait-il pu apparaître au-dessus de la scène pour dénouer une situation dont les événements se seraient passés derrière la scène? En outre, les vases peints dont les sujets sont empruntés à la tragédie ne traduisent pas d'ordinaire des récits de messagers : ils figurent généralement ce qu'on voyait au théâtre.

Euripide trouvait-il le modèle de ces situations chez les poètes ses prédécesseurs ou ses contemporains? Aucune des tragédies conservées d'Eschyle et de Sophocle ne nous offre rien de semblable; mais les fragments de leurs pièces perdues ne peuvent-elles nous mettre sur la voie du rapprochement que nous cherchons? Pour Eschyle, on est très mal renseigné, et de ses drames disparus on n'a souvent que le titre; encore ce titre laisse-t-il quelquefois deviner la fable que le poète avait traitée. Or, à l'exception peut-être des *Mysiens*, dont le sujet du reste est mal connu[1], aucune de ces fables n'a de rapport avec celles dont nous venons de parler. Il est donc probable qu'Eschyle n'a pas ou a très rarement traité ce genre de sujets. Mais Sophocle avait, comme Euripide, écrit une tragédie d'*Égée*; comme lui, il avait composé un drame intitulé *Ion* ou *Créüse*. L'*Égée* de Sophocle, il est vrai, pouvait ne ressembler en aucune façon à celui d'Euripide[2]; et quant à *Créüse*, on ignore comment la pièce était conduite, et il n'est point démontré que la mère y voulût tuer le fils, ni le fils la mère. Mais d'autres fragments de Sophocle nous

1. Tout ce qu'on en sait, c'est que Téléphos y jouait un rôle, qu'il arrivait de Tégée en Mysie, et qu'à son arrivée il n'ouvrait point la bouche, étant souillé d'un meurtre (Arist., *Poét.*, XXIV, p. 1460 *a*, 32. Cf. Amphis, *Com. Gr.*, III, p. 467). Il n'est pas sûr que cette tragédie traitât le sujet indiqué chez Hygin, *Fab.* 100 : Augè, sur le point de tuer, sans le savoir, son fils Téléphos, qu'on veut lui imposer pour époux, et Téléphos dirigeant son épée contre sa mère. — Sophocle avait, lui aussi, composé un drame des *Mysiens*, qu'on connaît encore moins.

2. Les fragments 19 et 21 (Nauck[2]) semblent cependant se rapporter au voyage que fait Thésée, de Trézène à Athènes.

apprennent des faits plus certains. Dans son *Chrysès*, dont l'action faisait suite à celle d'*Iphigénie en Tauride*, un frère allait, sans s'en douter, livrer à la mort son frère et sa sœur. Il s'agit d'Oreste et d'Iphigénie, qui, après leur évasion, se sont réfugiés à Lemnos, auprès d'une prêtresse d'Apollon, Chryséis, celle dont il est parlé au premier chant de l'*Iliade*. Le roi de Tauride, Thoas, les poursuit dans leur retraite et réclame ses prisonniers, qui seront mis à mort pour avoir dérobé la statue d'Artémis. Le jeune Chrysès, fils de Chryséis, va les lui livrer, quand la prêtresse révèle à son fils qu'il est lui-même, comme Oreste et Iphigénie, enfant d'Agamemnon. La reconnaissance opérée, Chrysès aide le frère et la sœur qu'il vient de découvrir à tuer Thoas et favorise leur retour en Grèce[1]. Dans une autre pièce de Sophocle à laquelle un fils d'Égisthe, *Alétès*, donnait son nom, la situation n'était pas moins dramatique. Tandis qu'Alétès règne sur Argos, on annonce faussement à Électre que son frère Oreste a été immolé à l'Artémis de Tauride. Électre va consulter au sujet de cette mort l'oracle de Delphes; elle y rencontre Iphigénie, qu'elle ne connaît pas et qui vient d'arriver avec son frère. Un messager de malheur, le même qui lui a annoncé qu'Oreste était mort, désigne Iphigénie à Électre comme étant la meurtrière de son frère. A sa vue, Électre, possédée de fureur, saisit sur l'autel un bran-

1. Hygin, *Fab.* 121. La situation offre quelque analogie avec celle d'*Iphigénie en Tauride*, mais on ignore la date du *Chrysès*, et s'il est antérieur ou postérieur à la pièce d'Euripide. Le fait que la fable de ce drame continue celle d'*Iphigénie* ne prouve rien pour la chronologie.

don enflammé et va crever les yeux à sa sœur, quand Oreste intervient et se fait connaître[1].

Dans le choix de ces situations, est-ce Euripide qui a pris exemple sur Sophocle, ou Sophocle sur Euripide? Le *Chrysès* et l'*Alétès* sont-ils antérieurs ou postérieurs au *Cresphonte*, à l'*Ion*, à l'*Iphigénie en Tauride?* Comme le *Cresphonte* doit être placé entre 428 et 425, il n'est pas impossible que Sophocle, dont la carrière, à partir de cette période, se prolonge plus de vingt ans encore, ait songé à chercher le succès dans des combinaisons dramatiques qui avaient réussi à son rival[2]. Mais la date des pièces de Sophocle citées plus haut étant inconnue, on ne saurait rien affirmer. Peut-être Euripide n'a-t-il pas été le premier à mettre en présence des frères et des sœurs, des mères et des fils qui vont se tuer sans se connaître; mais, peut-être est-ce lui qui a surtout excellé dans de tels sujets. C'est ce qu'il est permis de déduire sans témérité du témoignage d'Aristote, qui emprunte les exemples de ce genre de situations non point au théâtre de Sophocle, mais à celui d'Euripide[3].

Ce théâtre fournissait aux critiques grecs qui, comme Aristote, essayaient de formuler les lois de l'art tragique, le modèle des situations les plus variées. Quelquefois le poète, continuant à mettre en jeu l'amour instinctif qui attache les parents aux enfants, avait demandé le pathétique à des actes atroces qui

1. Hygin, *Fab.* 122. Cf. Welcker, *Griech. Trag.*, p. 215.

2. M. Weil (Notice sur l'*Iphigénie en Taur.*, p. 440 des *Sept Tragédies d'Euripide*) paraît incliner dans ce sens.

3. Aristote, XIV, p. 1454 *a*, 5-8, cite, outre une tragédie d'*Hellè* dont l'auteur est inconnu, *Cresphonte* et *Iphigénie en Tauride*.

étaient la violation de cette loi de nature. Il avait montré un père infligeant à sa fille ou à son fils, pour des fautes soit réelles soit supposées, un supplice cruel en lui-même, mais qui, venant d'une telle main, faisait encore plus horreur. La fille d'Æolos, Mélanippe, pour avoir eu le malheur de se laisser séduire, est condamnée par son père à avoir les yeux crevés avant d'être jetée dans une prison souterraine[1]. Cet exercice barbare de l'autorité paternelle révoltait; ce dénouement était plus terrible encore qu'il n'était moral. L'histoire de Mélanippe se reproduit, avec quelques variantes, dans celle d'*Alopè*, mise à mal elle aussi par Poséidon, elle aussi condamnée par la cruauté de son père à une prison où elle trouvera la mort[2]. Dans un autre drame, le *Phœnix*, le supplice qu'un père faisait subir à son fils avait des effets plus tragiques encore, parce que le père, en châtiant le fils, s'était trompé et qu'il reconnaissait son erreur trop tard. Amyntor, père de Phœnix, avait chez lui une concubine du nom de Phthia. Comme la Sthé-

1. Voir plus haut, p. 227.

2. Le sujet de la tragédie d'*Alopè* doit être dans son ensemble, sinon dans tous ses détails, l'histoire racontée par Hygin, *Fab.* 187. Cf. Welcker, *Griech. Trag.*, II, p. 711-717. Un prédécesseur d'Eschyle, Chœrilos, avait composé un drame d'*Alopè;* mais les données en étaient différentes. Cercyon y était le fils de Poséidon (Pausan., I, 14, 3), tandis que dans la fable telle que, vraisemblablement, Euripide l'a traitée, c'est Poséidon qui fait violence à Alopè, fille de Cercyon. — Les aventures d'Alopè paraissent être figurées sur un sarcophage de la villa Pamfili étudié jadis par Welcker (*Nouv. Ann. Inst. Arch.*, Paris, 1836, t. I, p. 149-160, pl. C. *Alte Denkm.* II, 202). Cf. Stephani, *Comptes rendus*, 1864, 147. Matz et von Duhn, *Ant. Bildwerke in Rom.* II, n° 2888. Mais cette représentation est loin d'être claire.

nébœa du drame de *Bellérophon*, comme la Phèdre du premier *Hippolyte*, cette femme s'éprend d'amour pour le jeune homme et entreprend inutilement de le séduire. Résolue à se venger de son dédain, elle le calomnie en l'accusant devant son père d'avoir tenté d'abuser d'elle. En vain la femme légitime d'Amyntor, la mère de Phœnix, dont le rôle était noble et touchant, essaie-t-elle d'intervenir[1]. Amyntor, hors de lui, s'élance sur son fils une torche à la main, et lui brûle les yeux. Mais la vérité ne tardait pas à être découverte. La concubine se faisait alors justice à elle-même en se jetant au fond d'un puits. Amyntor, désespéré, se pendait[2].

Aristote fait observer avec raison que les dénouements des drames d'Euripide sont rarement heureux[3]. On peut ajouter qu'à la fin de plusieurs de ses pièces, il y a excès de malheurs et surabondance de catastrophes. Assurément les dénouements malheureux sont de l'essence même de la tragédie, et les familles légendaires où s'enchaînent les meurtres et les suicides sont celles dont les aventures ont été le plus souvent mises sur la scène. La catastrophe d'une tragédie grecque n'est pas toujours simple; elle peut être multiple. Mais il arrive à Euripide d'assom-

1. *Anthol. Pal.*, III. 3.

2. Le vers d'Aristophane (*Acharn.*, 420) sur « l'aveugle Phœnix » fait allusion à l'événement capital de la pièce d'Euripide. Le reste de l'histoire peut être facilement restitué grâce à Apollodore, III, 13, 8, et aux renseignements que nous fournit Suidas (v. Ἀναγυράσιος) et qu'il emprunte à un certain Hiéronymos, auteur d'un ouvrage sur « les poètes tragiques ». — Ion de Chios, contemporain d'Euripide, avait fait jouer un drame intitulé *Phœnix* ou *Cœneus*.

3. *Poét.* XIII, p. 1453 *a*, 25.

brir ses dénouements sans nécessité, soit parce qu'il ajoute à la tradition des éléments nouveaux, soit parce qu'il réunit plusieurs actions en un même drame. Médée, avant d'égorger ses enfants, s'est débarrassée de sa rivale, la fille du roi de Corinthe. Cette mort ne suffit point au poète, qui a voulu que le tissu empoisonné fît encore une autre victime. Cette victime imprévue est le vieux père de la jeune femme, Créon, qui se précipite sur le corps de sa fille demi-morte, en poussant des cris déchirants. « Il l'enveloppe de ses bras, il lui parle : « Malheureuse enfant, quelle divinité te fait périr de cette affreuse mort? Qui t'enlève à la tendresse d'un vieillard tout près de la tombe? Ah! que ne puis-je mourir avec toi, mon enfant! » Quand ses gémissements et ses sanglots ont cessé, il veut relever son vieux corps; mais, comme le lierre adhère aux tiges du laurier, ainsi il reste attaché au fin tissu. C'est une lutte effroyable. Essaie-t-il de soulever un genou, elle le retient. Fait-il un effort violent, les chairs sont arrachées de leurs os. A la fin, sa vie s'éteint, et il rend l'âme, le malheureux, à bout de souffrances. Et voilà la fille et le vieux père étendus sans vie l'un auprès de l'autre[1]! » La fin épouvantable de Créon n'était pas nécessaire à la vengeance de Médée, qui ne l'avait pas voulue : les horribles détails de cette mort inutile ne montrent-ils pas l'intention du poète de renforcer, par cette seconde catastrophe, l'impression tragique de la première?

Le drame des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle a pour

1. *Médée*, 1207-1221.

dénouement la double mort d'Étéocle et de Polynice, frappés l'un par l'autre. Il a fallu à Euripide, reprenant le même sujet dans les *Phéniciennes*, d'autres morts encore que celle des deux frères. Chez lui, Jocaste se plonge une épée dans le corps et expire à côté de ses enfants. La mort de Jocaste, celle d'Étéocle et de Polynice ont été précédées, dans le cours de l'action, de la mort de Ménoikeus, fils de Créon, qui, obéissant à l'oracle de Tirésias, s'est dévoué pour le salut de Thèbes. Il n'y a donc pas moins de quatre cadavres dans les *Phéniciennes*. Il y en avait autant dans la *Mélanippe enchaînée :* les deux fils de Théano tombaient sous les coups de Bœotos et d'Æolos; leur mère se tuait de désespoir; le père de Mélanippe était tué par les fils de Poséidon[1]. Euripide, dans quelques-uns de ses drames, avait donc fait couler plus de sang que n'en réclamait la tradition; il s'était étudié à faire naître des effets de terreur tragique en accumulant les morts et en multipliant les catastrophes.

Ces effets, dans l'économie du drame, peuvent se produire de deux manières différentes. Suivant Aristote, ils peuvent résulter soit du spectacle, soit de l'enchaînement même des faits. « Les faire sortir des faits, ajoute le grand critique, est ce qui vaut le mieux; c'est d'un poète plus fort. Il faut, sans frapper la vue, constituer la fable de telle sorte qu'à entendre le récit de ce qui s'est accompli, on soit saisi de terreur ou de pitié par suite des événements: c'est ce que l'on éprouvera en écoutant la fable d'Œdipe.

1. Hygin, *Fab.* 186.

La recherche de cet effet au moyen de la vue témoigne d'un art moins habile et exige de grands frais de mise en scène[1]. » Aristote formule ici une des grandes lois de la tragédie grecque : en général, les événements terribles qui en sont le dénouement le plus ordinaire ne se passent point sur la scène ; on ne les voit pas, on en entend seulement le récit. Cette loi d'ailleurs n'est pas absolue. Aristote admet les effets de spectacle, mais il ne veut pas qu'ils dépassent une certaine mesure. Le terrible ne doit pas être poussé jusqu'à l'horrible. « Ceux qui, au moyen de la vue, cherchent à produire non l'effrayant, mais seulement le monstrueux (τὸ τερατῶδες), ceux-là, dit-il, n'ont rien de commun avec la tragédie. »

Euripide s'est-il conformé à cette habitude générale de l'art? S'il a rarement eu recours au spectacle seul en vue de produire la terreur, souvent, à l'exemple d'Eschyle, il s'est servi du spectacle pour augmenter et pour prolonger l'émotion pathétique du récit[2]. Dans son *Hercule*, à peine le messager a-t-il quitté la scène, que les portes du palais s'ouvrent au large et qu'on aperçoit, étendus sur le sol, à côté du héros qui dort d'un sommeil effrayant, ses trois jeunes enfants qu'il vient de tuer[3]. Dans les *Phéniciennes*, comme chez Eschyle, les corps d'Étéocle et

1. *Poét.* XIV, p. 1453 *b*, 1-10.
2. Cf. les réflexions de Voltaire dans son épître dédicatoire de *Tancrède :* « Je sais bien que ce n'est pas un grand mérite de parler aux yeux; mais j'ose être sûr que le sublime et le touchant portent un coup beaucoup plus sensible quand ils sont soutenus d'un appareil convenable, et qu'il faut frapper l'âme et les yeux à la fois. »
3. *Herc.* 1029-1035.

de Polynice sont apportés sur la scène; on y amène en outre celui de Jocaste[1] : c'est devant ces trois cadavres qu'Antigone entonne une lamentation funèbre; c'est autour d'eux que vient errer le vieil Œdipe, sorti comme un fantôme de sa retraite, cherchant à tâtons, de ses mains aveugles, les dépouilles de ses enfants, de celle qui fut à la fois sa mère et sa femme. Dans les *Suppliantes*, la victoire des Athéniens sur les Thébains a eu pour résultat de faire rendre aux mères des chefs argiens les corps de leurs fils tombés sous les murs de Thèbes : on le sait; mais bientôt on voyait les sept cadavres, défigurés, couverts de plaies, dégouttants de sang[2]. Peut-être les personnages en scène étaient-ils supposés apercevoir seuls ces détails, qui restaient invisibles pour le public; mais, à cet égard, on ne peut rien affirmer. Euripide en effet ne s'est pas toujours interdit d'offrir aux yeux des tableaux d'un réalisme saisissant. L'autel de la déesse de Tauride, dans l'*Iphigénie*, est rougi de sang, et aux murs de son sanctuaire Oreste et Pylade voient suspendues des dépouilles humaines, les têtes des étrangers offerts en sacrifices[3]. Dans les *Bacchantes*, Agavè entrait en scène tenant à la main la tête sanglante de son fils Penthée[4]. Bien que le spectateur fût averti et qu'il n'y eût point pour lui, à proprement parler, de surprise, le spectacle n'en était pas moins affreux : n'est-ce pas à des tableaux de ce

1. *Phéniciennes*, 1480 et suiv.
2. V. 811-812, 944-945.
3. V. 72-75.
4. V. 1169 et suiv.

genre que pensait Aristote, quand il voulait que le terrible ne fût pas poussé jusqu'au monstrueux?

Il n'est arrivé qu'une fois à Euripide (si l'on en juge du moins par les tragédies qui sont restées de lui) de faire ce que Sophocle avait déjà osé dans son *Ajax*, de montrer un personnage qui se donne la mort sous les yeux du public : c'est dans un touchant épisode des *Suppliantes*.

Les corps des chefs argiens vont être livrés aux flammes, au milieu des lamentations de leurs mères. Mais le corps de Capanée, considéré comme sacré parce qu'il a été frappé de la foudre de Jupiter, ne sera pas confondu avec les autres : on le dépose sur un bûcher à part, où il sera brûlé seul. Tout à coup, non point sur la scène elle-même, mais au sommet d'un rocher qui domine le palais et au pied duquel est le bûcher, on voit accourir une femme parée de magnifiques vêtements, et donnant les signes d'une violente agitation. C'est la femme de Capanée, qui a résolu de ne pas lui survivre. Le jour où elle va rejoindre son époux dans la mort est pour elle un jour de fête qu'elle associe aux joyeux souvenirs de son hyménée. Son exaltation, sa folie d'amour conjugal, son ivresse de la mort prochaine s'expriment dans des vers lyriques d'un mouvement rapide et d'une originale beauté[1]. A ce moment, arrive un nouveau personnage : c'est le père d'Évadné, le vieil Iphis, qui a couru sur les traces de sa fille échappée à sa surveillance, et qui espère arriver à temps pour la

1. *Suppl.*, 990-1008; 1012-1030.

ramener. Il ne l'aperçoit d'abord pas et s'informe d'elle auprès des femmes du chœur : c'est Évadné elle-même qui lui répond, et qui, après avoir dissimulé un instant ses intentions, finit par déclarer sa funeste résolution. Iphis veut l'empêcher de l'exécuter; mais comment le pourrait-il? Tandis qu'il est en bas, sur la scène, Évadné, debout au sommet escarpé du rocher, défie ses efforts. Tout d'un coup, elle prend son élan et se précipite au milieu des flammes qui enveloppent le corps de Capanée[1].

Voilà un de ces effets de spectacle (διὰ τῆς ὄψεως) dont parle Aristote, non sans défaveur. Cet effet, bien qu'il ait été préparé et annoncé un peu à l'avance[2], ne résulte cependant pas de l'enchaînement des faits ni du progrès de l'action. Le sacrifice qu'Évadné fait de sa vie n'a rien de nécessaire, et n'est, dans la constitution de la pièce, qu'un épisode. Mais cet épisode est émouvant; il rompt la monotonie des plaintes et des cérémonies funèbres qui remplissent toute la seconde moitié des *Suppliantes*. Il faudrait un goût bien sévère pour reprocher à Euripide d'avoir, par ce hors-d'œuvre heureux et ce hardi effet de scène, soutenu l'intérêt d'un drame dont la fin sans cela eût été languissante.

Les exemples que nous venons de réunir montrent, à n'en pas douter, que le poète, aux divers moments de sa carrière, n'a pas craint de choisir des fables extraordinaires et à dénouements terribles; qu'il a

1. Vers 1070.

2. Cf. plus haut les vers 1015, 1045 et suiv., où Évadné dit clairement ce qu'elle va faire.

même exagéré, soit en accumulant les catastrophes, soit en étalant aux regards des spectacles effrayants, l'impression pathétique que doit donner le drame tragique.

II

La pitié. — Les enfants et les mères. — Les héros misérables.

Un sophiste contemporain des dernières années d'Euripide, Thrasymaque de Chalcédoine, avait écrit un livre sur l'*Art d'exciter la pitié*[1]. Euripide, pour posséder cet art et pour le pratiquer, n'eut pas besoin des leçons des rhéteurs; il fut touchant par génie plutôt que par étude; il eut, sans effort pour l'acquérir, ce don des larmes que l'antiquité était unanime à lui reconnaître. Mais, avant d'exprimer à ce sujet toute idée générale, il convient de rechercher, par voie d'analyse, quels sont les moyens particuliers dont Euripide s'est servi pour attendrir les spectateurs, ceux qui sont bien à lui.

La pitié qu'inspirent certains personnages tragiques n'a pas seulement sa source dans les situations où le poète les place ni dans les sentiments qu'il leur prête : elle résulte aussi quelquefois de leur sexe et de leur âge. Une femme en proie sur la scène à une cruelle douleur morale fera plus pitié qu'un homme, parce qu'elle est femme[2] : que sera-ce si elle est mère? Un enfant menacé d'un grand péril, ou qui

1. Aristote, *Rhétorique*, III, 1. 7. Cf. Platon, *Phèdre*, p. 267 c.
2. Observation que le poète met dans la bouche de Mégara, *Hercule*, v. 536.

tombe victime de la catastrophe tragique, remuera le cœur plus à fond, parce qu'en face du malheur ou de la mort d'un enfant, on ne peut se défendre de ce sentiment de révolte attristée que provoque la vue d'un mal immérité. Euripide a exploité plusieurs fois avec succès ce dernier sentiment. L'enfant, qu'on ne voit nulle part dans le théâtre d'Eschyle, apparaît chez Sophocle une seule fois[1], et en passant. Dans l'*Ajax*, le jeune Eurysace est amené sur la scène pour entendre les adieux de son père, résolu à se frapper de son épée ; on le revoit ensuite, conduit par Teucer, devant le cadavre du héros. Mais cet enfant n'agit pas, ne parle pas : l'intérêt que sa vue inspire ne va qu'à peine jusqu'à la compassion. Il en est autrement chez Euripide, où les enfants sont très touchants, parce que, dans plusieurs de ses drames, c'est leur sort ou leur vie même qui est en question, et que le poète ne se borne pas à donner au public le spectacle de leur jeunesse et de leur innocence, qu'il leur prête — chose nouvelle — un rôle et qu'il les fait parler.

Au début des *Héraclides*, les enfants du héros rassemblés, sous l'impuissante protection du vieil Iolaos, au pied de l'autel de Jupiter, forment un groupe muet[2]. Mais on sait qu'ils sont menacés de mort, qu'Eurysthée les réclame, et cela suffit pour que leur présence, même inactive, sur la scène redouble la

1. Hyllos, dans les *Trachiniennes*, n'est pas un enfant : c'est un jeune homme.

2. Vers 48 et suiv. Cf. 238. Ces enfants, comme on le voit par le vers 427, restent sur la scène.

sympathie et l'inquiétude que leur sort inspire. Astyanax, dans les *Troyennes*, lui non plus, ne parle pas : c'est un tout petit enfant dans les bras de sa mère, qui s'attache à elle, qui pleure, sans se douter de ce qui l'attend, parce qu'il la voit pleurer. Mais quels effets le poète n'a-t-il pas tirés de la vue de cette jeune victime condamnée à mort par les Grecs, et combien les adieux qu'adresse Andromaque à son fils ne sont-ils pas plus déchirants, parce qu'il est là, contre son sein[1] !

Les enfants, qui n'assistent pas seulement à l'action, qui y prennent encore une certaine part, sont quelquefois associés par le poète à des scènes de deuil que l'effusion spontanée de leurs plaintes et la naïveté de leur douleur rendent plus émouvantes. Auprès d'Alceste, qui vient de mourir, se tiennent, avec son époux Admète, ses deux enfants : une petite fille et un jeune garçon qu'à son langage on peut supposer âgé d'une dizaine d'années. C'est ce dernier — il a un nom, il s'appelle Eumélos — à qui le poète fait exprimer, dans des vers d'une grande simplicité malgré leur forme lyrique, l'impression que peut produire sur de jeunes enfants la mort d'une mère. « Hélas! quel malheur est le mien! s'écrie-t-il. Ma mère chérie s'en est allée dans le monde d'en bas. O père, elle n'est plus sous le soleil. Elle m'abandonne et me laisse orphelin, malheureux ! Vois, vois donc ses paupières fermées, ses mains raidies. » Puis il se rapprochait, il se penchait sur le visage de la

1. *Troyennes*, 735 et suiv.

morte, il lui parlait : « Écoute-moi, ma mère, entends-moi, je t'en supplie. Mère, c'est moi qui t'appelle, moi ton petit enfant, penché sur tes lèvres[1] .» N'est-ce pas la nature même, et ne retrouvait-on pas avec émotion, dans cette fiction dramatique, l'image d'une de ces réalités cruelles dont plus d'une maison athénienne était le théâtre ?

Dans les *Suppliantes*, ce sont des enfants qui pleurent leurs pères, ou, plus exactement, c'est l'un d'eux qui exprime les sentiments de tous. Quand les corps des sept chefs argiens ont été consumés par le bûcher, on voit défiler sur la scène leurs fils aînés, dont chacun tient dans ses bras l'urne qui renferme les cendres de son père. Cet effet de spectacle est bientôt augmenté par des plaintes pathétiques, par un thrène funèbre qui se partage entre le chœur et les enfants, et où les mères et les fils des morts se répondent en couplets symétriques. Ces enfants, du reste, sont presque des adolescents. Ils savent de quelle façon ont péri leurs pères, et, par la pensée, ils s'élancent dans l'avenir : leur douleur est comme traversée par des éclairs de colère et de vengeance. Ce qui domine pourtant, c'est l'expression de la plainte; c'est l'image du père que l'enfant ne se résigne pas à avoir perdu, qu'il croit voir, qu'il croit entendre, avec le souvenir attendri de ses caresses et de ses baisers[2]. Il est incontestable que le rôle attribué ici aux enfants est heureusement imaginé : si le poète s'était borné à faire entendre au public les

1. *Alceste*, 393-403.
2. *Suppl.*, 1123-1164.

gémissements des femmes, s'il n'avait recherché le contraste de cette jeunesse et de cet âge mûr confondus dans l'expression d'une même douleur, l'effet pathétique de cette scène eût été moins puissant.

Le rôle du jeune Molossos dans l'*Andromaque* est plus dramatique encore. Molossos est l'enfant que la veuve d'Hector a eu de Néoptolème, dont elle a été forcée, après la prise de Troie, de partager le lit. Cet enfant est poursuivi, comme sa mère, par la haine jalouse d'Hermione, femme légitime de Pyrrhos. Celle-ci, pendant une absence du maître, veut faire périr sa rivale et son fils avec elle. Instruite de ses desseins, Andromaque a caché Molossos, et elle s'est réfugiée dans un sanctuaire, au pied de l'autel de Thétis. Sur ces entrefaites, Ménélas, qui est de complicité avec sa fille et qui a découvert la retraite de l'enfant, vient trouver la mère et lui propose la plus cruelle des alternatives : « Si tu meurs, dit-il, ton enfant vivra ; si tu refuses de mourir, je le tuerai. Il faut que l'un de vous deux perde la vie [1]. » Andromaque cédera à l'instinct maternel. Elle expose dans de très beaux vers les raisons qu'elle a de mourir pour faire vivre son fils, et elle se livre à ses ennemis. Mais ce n'était là qu'une ruse odieuse de Ménélas pour arracher Andromaque à la protection des dieux. A peine est-elle entrée dans le palais, qu'on l'en voit ressortir, les mains liées, avec son enfant à côté d'elle, condamné comme elle. Alors s'engage entre cette mère et ce fils qui vont mourir un court dia-

1. *Androm.*, 381-383.

logue qui devait faire couler bien des larmes : « Voyez, dit Andromaque, mes mains ensanglantées par les liens qui les enchaînent ! On m'entraîne aux demeures souterraines. — Ma mère, ô ma mère, s'écrie Molossos, j'y descends avec toi, sous ton aile. — ANDROMAQUE. O l'infortunée victime, nobles citoyens de la terre de Phthie ! — MOLOSSOS. O mon père, viens au secours des tiens ! — ANDROMAQUE. Mon fils, mon enfant chéri, là-bas sous la terre, au milieu des morts, repose sur le sein de ta mère. — MOLOSSOS. Hélas ! hélas ! quel malheur tombe sur moi, comme sur toi, ô ma mère ! — ANDROMAQUE. O mon époux, mon cher époux, que n'ai-je pour nous défendre ton bras et ta lance, fils de Priam ! — MOLOSSOS. Malheureux, quels accents trouver pour détourner de moi la mort ? » En entendant son fils se débattre contre la mort prochaine, Andromaque tente un dernier effort : elle espère que l'âme de Ménélas sera ébranlée au spectacle d'un enfant qui pleure et qui implore. Elle oublie sa haine, sa dignité : « Supplie-le, dit-elle, mon enfant; jette-toi aux genoux de ton maître. » Et Molossos embrasse les genoux de Ménélas, et il lui dit, avec un accent déchirant : « Ami, ami, ne me fais pas mourir[1]. » Ce cri poussait le pathétique au comble. Il était temps que l'intervention de Pélée, en arrêtant l'entreprise criminelle de Ménélas, mît terme à une situation aussi douloureuse, et que le spectateur s'acheminât par degrés à la satisfaction de voir les deux victimes échapper au danger, et le jeune

1. *Androm.*, 501-531.

Molossos aider le vieux Pélée à défaire les liens qui meurtrissaient les bras de sa mère.

Dans la première partie de la tragédie d'*Hercule*, la situation de Mégara et de ses trois fils n'était pas sans analogie avec celle d'Andromaque et de Molossos, puisqu'on y voyait aussi une mère condamnée à mourir avec ses enfants et sauvée avec eux, grâce à une intervention inattendue. Hercule a quitté Thèbes pour accomplir le dernier de ses travaux, pour descendre aux enfers, d'où l'on croit qu'il ne sortira plus, tant son absence se prolonge. Un tyran, du nom de Lycos, a profité de cette absence pour s'emparer de la royauté de Thèbes, en tuant Créon, père de Mégara; il veut achever son œuvre en faisant disparaître Mégara elle-même et les enfants qu'elle a eus d'Hercule. Ces enfants, qu'on voit, au début de la pièce, groupés en suppliants autour d'un autel, avec leur mère et le vieil Amphitryon, ne parlent pas sur la scène; mais on y rapporte leurs paroles, et ils tiennent une grande place dans le drame par l'intérêt qui s'attache à leur sort, comme par celui qu'ils prennent eux-mêmes aux événements. Ils s'informent avec inquiétude, auprès de Mégara, qui le raconte, de cet Hercule auquel ils ressemblent, dont ils ont les éclairs dans le regard [1]. « Mère, disent-ils, dans quel pays s'en est allé notre père? Que fait-il? Quand reviendra-t-il [2]? » Ils assistent à la scène où le tyran Lycos vient annoncer aux suppliants qu'ils doivent mourir, et qu'un bûcher va être allumé autour de l'autel qui

1. Vers 130.
2. 74-75.

leur sert de refuge. Ils entendent Mégara réclamer comme une faveur de pouvoir les parer d'ornements funèbres; et quand cette permission lui a été accordée, on les voit rentrer sur la scène couverts de vêtements de deuil, pour entendre les adieux de leur mère[1]. Ils s'associent également à l'heureuse péripétie produite par l'arrivée soudaine d'Hercule; ils s'y associent non avec une joie bruyante, mais à la façon d'enfants qui sont encore sous le coup d'un grand saisissement, en s'attachant à leur père, qu'ils ne veulent plus quitter. Et l'on voit l'énorme, le colossal Hercule traînant à sa suite ces petits êtres, qu'il traite, lui héros, comme le ferait un honnête père de famille, de retour à son foyer après une longue absence. « Cessez, leur dit-il, de vous suspendre à mes vêtements. Je n'ai pas d'ailes et ne songe pas à m'échapper loin des miens. Mais quoi! ils ne me lâchent pas, et ils s'attachent à moi encore plus étroitement. Étiez-vous donc à ce point au bord de l'abîme? Je vais les prendre et les emmener par la main, comme de petites barques que remorque un vaisseau; car je ne me refuse pas au soin de mes enfants[2]. » Cette tendresse condescendante et familière d'Hercule a, dans la suite du drame, un contraste effrayant: le meurtre de ces mêmes enfants sous les coups de leur père en démence. Mais dans cette dernière scène, dont on n'entend d'ailleurs que le récit, la terreur ne domine pas seule: la pitié s'y mêle. Le poète n'a pas fait tomber les enfants d'Hercule comme

1. 442 et suiv.
2. 627-633.

des victimes muettes. L'un d'eux, déjà visé par les flèches de son père, s'élance, tombe à ses pieds et l'implore d'une voix suppliante. Qui, si ce n'est un fou, eût résisté à cette supplication d'un enfant, dont on peut facilement deviner l'effet au théâtre?

Les enfants de Médée parlent peu; mais ils sont souvent présents, soit sur la scène, soit à la pensée de leur mère barbare. Dès le commencement du drame, le poète nous les montre revenant du jeu sous la conduite d'un esclave, et le spectacle de leur insouciante jeunesse fait mieux ressortir les pressentiments sinistres que la nourrice exprime à leur sujet et le cri de malédiction que la sombre fureur de Médée laisse déjà échapper contre eux. Ils ne sont pas d'ailleurs étrangers à l'action : ce sont eux que leur mère charge de porter à la nouvelle épouse de Jason les présents que sa vengeance lui a destinés. Quand ils reviennent, Médée se trouble à leur aspect. Elle ne peut soutenir ni la candeur de leur regard, ni la douceur de leur sourire [1]. Il semble que l'attendrissement qui la gagne va envahir son cœur tout entier et chasser bien loin ses funestes résolutions, qu'elle va cesser d'être une amante jalouse pour redevenir une mère. Elle résiste cependant, et cette résistance la fait cruellement souffrir, parce qu'elle subit malgré elle le charme contre lequel elle se défend. Cette mère dénaturée cède une dernière fois à la nature : elle veut toucher ses enfants, les embrasser. « Donnez, enfants, donnez à votre mère votre main à baiser. Chère

1. Vers 1040 et suiv.

main, tête chérie, aspect aimable, noble visage de mes enfants ! Soyez heureux, mais là-bas : le bonheur d'ici, votre père vous l'a enlevé. O délicieux embrassements ! Que leur peau est douce ! que suave est leur haleine !... Allez-vous-en, allez ! Je n'ai plus la force de vous regarder, je succombe à mes maux. Je sais bien quel forfait je vais commettre ; mais la colère en moi est plus forte que la raison[1]. » Un monologue solitaire eût pu suffire à exprimer les sentiments contraires qui se partagent à ce moment le cœur de Médée. Euripide a voulu mettre cette mère en face de ses enfants pour que le combat qui se livre en elle fût plus terrible, pour que sa résolution parût plus effrayante et que l'on mesurât mieux l'intensité de la passion dont elle est possédée. Cette passion ira jusqu'au bout : Médée tuera ses enfants. Mais ce n'est pas un récit qui apportera la nouvelle de cette atrocité : on entendra, sur la scène même, l'écho du meurtre qui se consomme derrière la scène. Les cris de terreur des enfants fuyant devant le couteau de Médée, les paroles rapides qu'ils échangent, arriveront aux oreilles du public. « Malheur à nous ! s'écrie l'un d'eux. Que faire ? Où fuir la main de notre mère ? — Je ne sais, frère chéri, lui répond un autre : nous sommes perdus ! » Et, comme le chœur annonce l'intention d'entrer dans le palais : « Oui, au nom des dieux, au secours ! crient-ils ensemble. Le temps presse : un instant encore, et nous tombons sous le glaive[2]. » — L'appel désespéré de

1. 1069-1080.
2. 1273-1278.

ces voix enfantines ajoutait à l'horreur de cet égorgement une impression de déchirante pitié[1].

C'était une nouveauté sur le théâtre d'Athènes, qui jusqu'alors avait dédaigné l'enfance. Dans le drame héroïque tel que l'avaient conçu Eschyle et Sophocle, l'enfant paraît à peine, parce que l'enfant n'est qu'un être ébauché, dont la vie morale est encore enfermée dans un cercle étroit, qui n'a ni la plénitude, ni la variété, ni la puissance de sentiments qu'on est en droit d'attendre du héros tragique. Euripide, en faisant la tragédie plus humaine, y donna une place à l'enfant. Et, comme le sort de celui-ci met en jeu le sentiment le plus fort qui soit au cœur de la femme, il sut tirer de cette innovation des scènes très dramatiques et des émotions d'une singulière puissance.

Il a été plus loin encore dans cette voie : il a voulu donner le spectacle de la douleur dont est frappée une mère qui, subitement, perd son enfant. C'était là, en effet, l'événement capital d'une tragédie représentée dans les dernières années de la vie d'Euripide[2], l'*Hypsipylè*, dont voici le sujet : Les chefs argiens qui

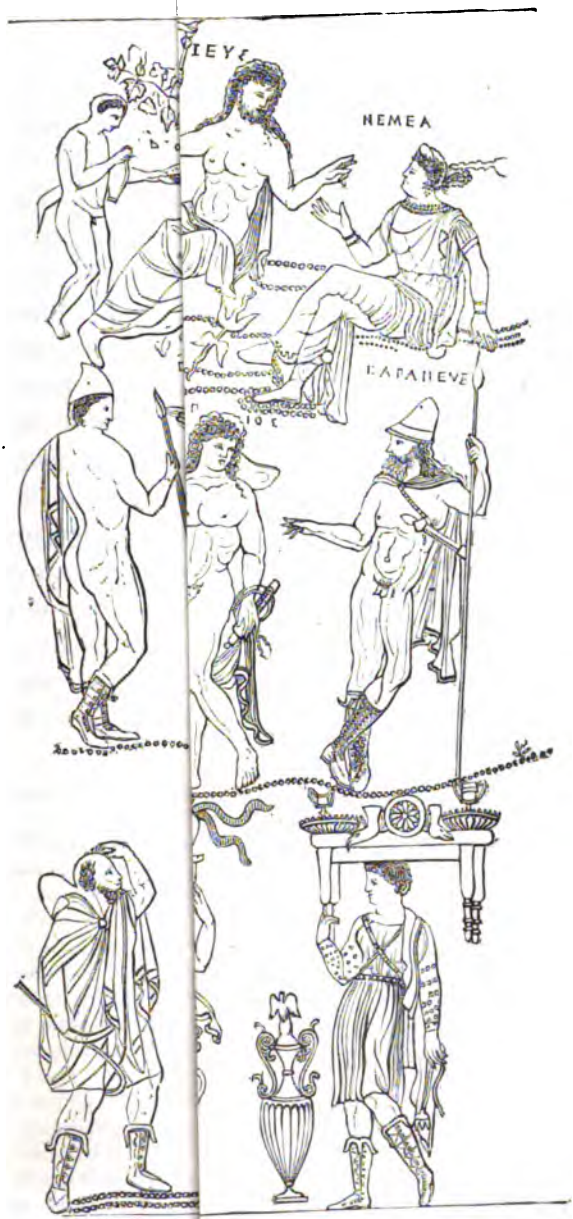
1. Voici d'autres exemples moins frappants. Dans la tragédie de *Thésée*, on voyait et on entendait parler les enfants athéniens destinés à être sacrifiés au Minotaure. De la plainte de ces jeunes victimes il n'est resté qu'un cri : « O ma malheureuse mère, pourquoi donc m'as-tu mis au monde ? » (Aristoph., *Guêpes*, 312 et Schol. 313. Nauck², fr. 385). Hippolyte enfant jouait dans cette pièce un rôle, on ne sait lequel (Schol. *ibid.*). — Dans l'*Érechthée*, on avait sous les yeux un adolescent à côté d'un père mourant qui lui adresse ses dernières instructions (Stob., *Flor.* III, 18. Nauck², fr. 362).

2. En 408 ou même en 407, comme semble l'indiquer le scholiaste d'Aristophane, qui cite *Hypsipylè* au nombre des tragédies jouées « peu de temps avant les *Grenouilles* » (v. 53).

accompagnaient Adraste et Polynice dans leur expédition contre Thèbes, en arrivant à Némée, se mirent, racontent les mythographes, à la recherche d'une source; et ils n'en trouvaient point, quand ils rencontrent Hypsipylè, occupée à surveiller un jeune enfant dont elle avait la garde, Opheltès, fils de Lycurgue et d'Eurydice. Cette femme s'offre à guider les héros vers une fontaine du voisinage, et elle laisse l'enfant sur le gazon. Quand elle revient, elle le trouve mort : un dragon l'avait tué[1]. On imagine comme elle éclatait alors en gémissements et quelle était l'amertume de ses regrets; mais combien plus poignant était le désespoir de la mère! Ce désespoir, une peinture de vase, vraisemblablement inspirée par une scène du drame d'Euripide, nous y fait assister. A l'intérieur d'un palais, une femme en riche costume, une reine, est assise, dans l'attitude d'une douleur muette, soutenant sa tête de sa main; sur ses genoux est étendu le cadavre d'un enfant dont la poitrine porte la trace d'une blessure saignante. A droite de la reine est un guerrier, dont une main s'appuie sur son bouclier, tandis que de l'autre il fait un geste d'exhortation : c'est Amphiaraos qui adresse à la mère si cruellement frappée les vaines consolations dont il nous est resté un court fragment[2]. — On

1. Les témoignages relatifs à cette fable (Apollod., III, 6, 4. Schol. Clem. Alex., p. 105. Hygin, *Fab.* 74) concordent entre eux. Un fragment de l'*Hypsipylè* d'Euripide, cité par Plutarque, *Mor.*, p. 93 *d*, a trait au jeune enfant cueillant des fleurs dans la prairie. — Opheltès est plus connu sous le nom d'Archémoros, qui lui fut donné, disait-on, par Amphiaraos. On sait que les Grecs expliquaient par la fable de sa mort l'institution des jeux Néméens, qui auraient été fondés en sa mémoire.

2. Plut., *Mor.*, p. 110 *f*. Stob., *Flor.*, 108, 11. Nauck, fr. 757. Le vase


ΙΕΥΣ
ΗΕΜΕΑ
ΕΛΑΠΙΕΥΣ

est renseigné d'une façon plus sûre encore au sujet du caractère pathétique de l'*Hypsipylè* par les peintures d'une grande amphore de Ruvo, aujourd'hui au musée de Naples (pl. 3). Une des scènes figurées par l'artiste représente Archémoros couché sur un lit de parade où, au milieu de la douleur des serviteurs, il reçoit les honneurs funèbres : une femme à cheveux blancs, son aïeule peut-être, s'approche du mort pour déposer sur sa tête une couronne. Au registre supérieur, on voit la mère de l'enfant, Eurydice, debout et désolée, à côté d'une femme qui se penche vers elle et la supplie : c'est la malheureuse et imprudente Hypsipylè, pour laquelle Amphiaraos paraît intervenir, mais sans que la reine semble vouloir l'écouter[1]. On devine à quel point de telles scènes, développées par un poète comme Euripide, devaient remuer les cœurs. Eschyle, qui avait traité le même sujet dans sa *Néméa*[2], n'avait pu être plus touchant.

en question est une amphore signée du nom de Lasimos, aujourd'hui au Louvre (Millin, *Peint. de vases*, II, 37. Overbeck, *Gallerie*, XXVIII, 1). Les noms des personnages n'y sont pas indiqués, mais l'interprétation de Vogel (*Scenen Eurip. Trag.*, 98), que nous adoptons, est presque certaine.

1. Cette peinture, qui a été étudiée très complètement par Vogel (*loc. cit.*), a été souvent reproduite. Voir surtout la planche jointe au mémoire de Gerhard, *Archemoros und die Hesperiden* (*Gesamm. Abhandl.* I, 5), et Quaranta, *Mem. dell' Accad. Ercol.*, IV, tav. 1. Une scène représentant le meurtre par les chefs argiens du dragon roulé autour du corps d'Archémoros se voit sur deux autres vases décrits par Vogel et sur un bas-relief du palais Spada (Overbeck. *Bilder d. theb. u. troj. Heldenkr.*, p. 110); mais il n'est pas sûr que cette scène soit empruntée au drame d'Euripide.

2. Schol. Pind. *Nem.*, prol., p. 9. Eschyle faisait d'Archémoros le fils non d'Eurydice, mais de la nymphe locale Néméa, d'où le titre de sa pièce.

Rien non plus, dans un autre ordre de situations, n'était mieux fait pour exciter la pitié que le spectacle offert par la tragédie d'*Oreste*, de deux condamnés à mort, un frère et une sœur, s'entretenant ensemble avant le moment fatal. A la suite du meurtre de Clytemnestre, Oreste a été mis en jugement par le peuple d'Argos, avec Électre sa complice. Vainement il a essayé de plaider sa cause : condamné comme Électre, il a seulement obtenu de ne pas subir les tortures de la lapidation, et il s'est engagé à ce que le jour ne s'achève pas sans que sa sœur et lui se soient tués. C'est à ce moment qu'ils paraissent tous deux sur la scène : Électre très émue, pleurant non sur elle-même — elle a fait le sacrifice de sa vie, — mais sur son frère; Oreste plus ferme, s'attendrissant un instant lorsque sa sœur le presse entre ses bras, mais retrouvant bientôt toute sa constance[1]. Ce qui fait donc l'intérêt de cette scène, c'est d'abord la situation, unique dans le théâtre grec, d'un frère et d'une sœur prêts à se donner la mort en même temps, non parce qu'ils ont spontanément résolu de mourir, mais parce que cette mort leur est imposée en vertu d'une condamnation judiciaire; c'est en outre le contraste de la désolation d'Électre avec la fermeté d'Oreste.

Tous les personnages d'Euripide ne sont pas aussi vaillants. Il en est chez lesquels l'expression de la douleur morale est développée jusqu'à la surabondance. Alceste, si héroïque en d'autres moments, à

1. *Oreste*, v. 1017-1068.

la vue de son lit nuptial, ne peut contenir son émotion : elle fait plus que pleurer; elle inonde le lit de torrents de larmes[1]. Mégara, condamnée à mort avec ses fils, voudrait, par un sentiment dont l'expression va jusqu'à la subtilité, « recueillir les sanglots de tous ses enfants, se les approprier et s'en servir pour répandre un flot de pleurs[2] ». La douleur des mères thébaines, dans le chœur des *Suppliantes*, s'épanche en gémissements « aussi inépuisables que le filet d'eau qui descend d'une roche escarpée[3] ». Que les femmes des tragédies d'Euripide pleurent souvent, cela n'a rien d'ailleurs de bien surprenant, puisque la femme, le poète lui-même le remarque[4], est un être faible, naturellement porté aux larmes. Mais les hommes eux-mêmes se lamentent parfois chez lui sans raisons suffisantes. Adraste, par exemple, le chef des Argiens tombés devant Thèbes, se tient debout à la porte du temple de Dèmèter, dans une attitude qui annonce une profonde désolation : il a la tête cachée sous son manteau, et en même temps il sanglote : « il pousse des gémissements lamentables[5] ». A-t-il perdu un enfant, une femme, une mère? Il n'a perdu que ses compagnons de guerre. Euripide a donc fait pleurer, en certaines circonstances, ces héros de l'épopée, à qui les tortures du corps pouvaient bien arracher des cris, mais que les poètes d'autrefois peignaient plus forts contre la douleur

1. *Alceste*, v. 183-184.
2. *Hercule*, v. 487 et suiv.
3. V. 79 et suiv.
4. *Médée*, v. 928.
5. *Suppliantes*, v. 104.

morale. C'est que les héros épiques sont devenus des hommes, accessibles à toutes les faiblesses. L'excès qui se remarque en eux dans l'expression de la plainte est donc bien en rapport avec la façon dont le poète a conçu la tragédie.

L'effet de ces émotions diverses était quelquefois redoublé par la mise en scène, dont Euripide paraît s'être préoccupé plus que Sophocle. La pitié que ses personnages inspirent ne naît pas seulement des situations et du dialogue : elle naît encore du spectacle. Dans plusieurs de ses drames[1], quand la scène s'ouvrait, on avait sous les yeux des femmes, des enfants, des vieillards, rassemblés autour de l'autel de la divinité. Ces groupes, dont la disposition harmonieuse charmait les yeux, touchaient le cœur en même temps : ces suppliants, en effet, étaient des êtres faibles qui n'étaient venus se mettre sous la protection des dieux que parce qu'elle était leur unique ressource contre les périls qui les pressaient. Avant qu'ils eussent rien dit, leur vue seule intéressait; ils présentaient un aspect et ils portaient un costume qui parlaient aux yeux. Le costume est un des moyens extérieurs dont Euripide s'est le plus souvent servi, sinon pour provoquer, du moins pour augmenter la pitié. La Jocaste des *Phéniciennes*, depuis le départ de Polynice, n'a plus de voiles blancs : elle s'habille de vêtements noirs et déchirés, en signe de deuil[2]. Les mères argiennes des *Suppliantes*, qui

1. Les *Héraclides*, *Hercule*, les *Suppliantes*, pour ne parler que des pièces conservées.
2. *Phénic.*, 324-326.

viennent réclamer les corps de leurs fils, ont la chevelure rasée et des vêtements « qui ne sont point des vêtements de fête[1] ». Les enfants d'Hercule, ceux de Mélanippe, sur le point d'être conduits à la mort, sont parés par leurs mères d'une toilette funèbre. Plus d'un personnage enfin faisait son entrée dans un état pitoyable, et en haillons.

Nous touchons ici à l'une des critiques les plus vives et les plus persistantes dont Euripide ait été l'objet de la part d'Aristophane. A entendre ce dernier, cette mise en scène de la misère serait, dans beaucoup de pièces d'Euripide, la chose essentielle et capitale : « Enlevez, dit-il, les haillons de ses personnages, et ses drames s'en vont[2]. » La forme de cette critique en rend l'exagération manifeste; mais comment se rendre un compte exact de ce qu'elle vaut, puisque les tragédies qu'Aristophane avait en vue, à part quelques fragments, sont aujourd'hui perdues? Il n'est pas douteux cependant qu'Euripide ait eu une certaine prédilection pour les fables où des rois, des chefs de peuples, entourés jadis du respect et de l'admiration de tous, tombent, par leur faute ou par un enchaînement fatal de circonstances, au dernier degré de l'abaissement. Cette histoire de héros déchus est, en particulier, celle de Bellérophon, celle d'Œneus, celle de Téléphos. Nous ne reviendrons pas sur Bellérophon, dont nous avons déjà parlé. Mais *Œneus* est un prince d'Étolie, longtemps fortuné et puissant, qui, après la mort de son fils

1. *Suppl.*, 97.
2. *Acharn.*, 464, 470.

Tydée et pendant une absence de son petit-fils Diomède, parti en expédition contre les Thébains, se voit arracher la royauté par les fils de son frère Agrios. Chassé du palais et de la cité, dépouillé de tout, ce roi est réduit à aller de porte en porte mendier son pain, jusqu'au jour où il sera vengé par Diomède et rétabli par lui dans ses honneurs[1]. Chez le roi de Mysie, ce *Téléphos* qui a tant égayé Aristophane, la misère était surtout un déguisement. Par ce qui reste de la tragédie dont il était le héros, on voit qu'en rentrant à Argos, son pays natal, il avait intérêt à ne point se faire connaître : « Il faut, disait-il, que j'aie l'apparence d'un pauvre; je serai ce que je suis, mais je ne dois pas le paraître[2]. » Téléphos arrivait donc sur la scène accoutré en pauvre diable. Aristophane nous décrit cet accoutrement : pour vêtement, des haillons; sur la tête, un bonnet mysien; à la main droite, un bâton de mendiant; au bras gauche, un petit panier avec un petit pot de terre et une écuelle ébréchée[3]. D'autres rois encore du théâtre d'Euripide se présentent faits comme des misérables. Ménélas, naufragé sur la côte

1. Schol. Aristoph., *Acharn.*, 418. Hygin, *Fab.*, 175, raconte l'histoire un peu autrement. D'après lui, c'est Agrios lui-même qui chasse Œneus et s'empare de la royauté. Diomède, de retour de Troie, tue Lycopeus, fils d'Agrios, auquel il enlève le trône pour le rendre à son aïeul. A la suite de ces événements, Agrios se donne la mort. — La version du scholiaste, qui pouvait connaître la pièce d'Euripide, est peut-être préférable.

2. Nauck[2], *Fragm.* 698. Cf. 697, 703.

3. *Acharn.*, 432-463. La besace et le bâton de Téléphos étaient restés célèbres dans l'antiquité. Diog. Laert., VI, 87. Max. Tyr., VII, 10, p. 77, Davis, etc.

d'Égypte, à qui la mer a englouti ses riches costumes et ses manteaux de pourpre, est en fort piteux état : il n'a pour couvrir sa nudité que quelques pauvres lambeaux d'étoffe, et sa mine est si mauvaise qu'il se voit refuser, tout roi qu'il est, l'entrée du palais égyptien par la vieille femme qui en garde la porte[1]. Philoctète, à Lemnos, traînant hors de sa caverne sa jambe rongée d'ulcères, le visage sillonné de rides profondes, la chevelure et la barbe hérissées, avec une peau de bête sauvage jetée sur les haillons qui recouvrent mal son corps décharné[2], était plus pitoyable encore.

On ne saurait méconnaître l'intention du poète. Il s'est proposé d'exciter la pitié en faveur de quelques-uns de ses personnages, non point seulement par le contraste d'un extrême abaissement succédant à la plus grande élévation, mais en mettant sous les yeux les signes extérieurs de leur misère et les laideurs répugnantes de leurs infirmités[3]. Ces rois mendiants, ces héros boiteux sur lesquels s'exerce la verve intarissable d'Aristophane, sont-ils cependant particuliers au théâtre d'Euripide?

Chez Sophocle, Œdipe est un roi, réduit comme Œneus à la mendicité, affligé comme Bellérophon d'une infirmité cruelle. Vieil aveugle, errant çà et là sous la conduite de sa fille, ses vêtements, toujours les mêmes, sont sales et déguenillés ; ses cheveux blancs « non peignés » voltigent au vent ; il porte

1. *Hélène*, 420, 437 et suiv.
2. Dion Chrysost., *Orat.*, 59, 5. Cf. Arist., *Acharn.*, 423-424.
3. Aristoph., *Grenouilles*, 1063.

avec lui des aliments grossiers, la maigre pitance destinée à soutenir ce qui lui reste de vie[1]. Le Philoctète de Sophocle n'a pour se couvrir que quelques morceaux d'étoffe[2]. Le mal dont il souffre n'est nullement dissimulé : à diverses reprises, le poète attire l'attention sur sa plaie hideuse, d'où découlent un pus fétide et un sang noir. A un moment, cette plaie se rouvre, et Philoctète est en proie, devant Néoptolème, à une crise qui le torture et qui lui arrache, sur la scène même, des cris déchirants[3]. Sophocle a donc représenté, lui aussi, des héros mendiants ou accablés d'infirmités repoussantes. Mais n'oublions pas que le *Philoctète* d'Euripide a précédé celui de Sophocle de vingt-trois années et que l'*Œdipe à Colone* n'a été joué qu'après la mort des deux poètes. Il est donc possible que Sophocle n'ait fait que suivre en cela, avec l'assentiment du goût public, l'exemple donné par son rival plus jeune, et que ce soit bien à Euripide, comme les textes d'Aristophane semblent l'indiquer, que revienne l'initiative de ces nouveautés[4]. Elles étaient d'ailleurs dans l'esprit de son théâtre. On ne saurait affirmer qu'en dégradant les héros il ait voulu humilier sur la scène les puissants, de même qu'il y relevait les humbles. Mais le tableau

1. *Œdipe à Colone*, 1258 et suiv. Électre, dans la tragédie qui porte son nom, a un vêtement misérable; elle est probablement habillée comme une esclave (v. 190-191; cf. 451).

2. *Philoct.*, 274, 309.

3. *Ibid.*, 783-798.

4. Rien de pareil chez Eschyle. Xercès, après sa défaite, a déchiré en lambeaux son costume royal. Atossa va au-devant de lui pour lui porter les vêtements qui conviennent à sa dignité. Quand il paraît en scène (v. 852, Weil), c'est le roi.

qu'il fait de leurs misères ressemble aux plus tristes réalités de cette vie commune dont son pessimisme a voulu voir surtout les ombres. Peut-être ce tableau était-il chargé et noirci : comme un peintre qui se plaît aux oppositions violentes de ton, Euripide avait sans doute forcé les contrastes ; il avait demandé à la mise en scène plus qu'elle n'avait donné jusqu'alors et qu'elle ne doit donner. C'est du moins l'hypothèse que suggèrent les critiques des poètes comiques.

III

L'admiration. — Les dévouements.

Les spectateurs des tragédies d'Euripide n'étaient pas seulement remués par la pitié ou secoués par la terreur : ils éprouvaient quelquefois une émotion d'un autre ordre, celle de l'admiration. Cette émotion sans doute n'est pas un des ressorts essentiels de la tragédie, où elle se rencontre rarement à l'état simple, où elle est presque toujours mêlée de pitié. Aristote, qui, dans sa *Poétique*, ne formule que les lois les plus générales, n'en a point parlé. Elle nous paraît cependant avoir tenu assez de place dans le théâtre d'Euripide pour qu'il soit utile de l'y signaler.

L'histoire légendaire de la Grèce est pleine des sacrifices consentis par un père et par une mère, roi et reine d'ordinaire, qui, pour sauver leur patrie d'un désastre ou pour lui assurer la victoire sur l'ennemi, livrent à la mort leurs propres enfants, dont ils font les victimes expiatoires que réclament les dieux.

Euripide s'est plu à traiter quelques-unes de ces fables, très dramatiques en elles-mêmes, puisqu'elles mettent aux prises deux sentiments également puissants : l'amour des enfants et celui de la patrie. En voici des exemples : — Andromède, fille du roi Kèpheus, s'était vantée de surpasser en beauté les Néréides. Comme châtiment de son insolence, Poséidon déchaîne sur le pays une inondation violente et suscite un monstre marin qui ravage les côtes. L'oracle d'Ammon, consulté, déclare que cette situation ne prendra terme que si Andromède est livrée au monstre. Kèpheus, après une lutte cruelle, finit par se résoudre à écouter le conseil du dieu : il fait attacher sa fille à un rocher sur le rivage, où elle va être dévorée, quand survient Persée, qui la délivre[1]. Nous ignorons sous quelle forme, dans cette tragédie d'*Andromède*, s'exprimait la résolution de Kèpheus[2], et si la pitié qu'inspirait la jeune fille n'y étouffait point l'admiration pour la dure vertu du père[3]. Nous sommes mieux renseignés sur la pièce d'*Érechthée* qui offrait une situation analogue. — Du temps où régnait à Athènes Érechthée, qui avait pour femme

1. Ératosthène (*Catast.*, 15, 17), qui résume, comme il l'indique, le sujet de la tragédie d'Euripide, nous en fait connaître le dénouement : Andromède délivrée ne voulait plus habiter avec ses parents, elle suivait son sauveur. Sur ce drame, voir surtout C. Robert, *Arch. Zeitung*, XXXVI (1878), p. 16-20. Wecklein, *Comptes rendus de l'Acad. de Munich*, 1888, vol. I, p. 87-98.

2. Les fragments assez nombreux de l'*Andromède* (nos 114-156, Nauck) se rapportent presque tous au rôle de Persée ou à celui de la jeune fille.

3. La situation de Kèpheus, on le remarquera, est à peu près celle d'Agamemnon dans l'*Iphigénie* et celle d'Athamas dans le *Phrixos* Apollod.. I, 9, 1; Hyg., *Fab.*, 2, 3).

Praxithéa, fille du Céphise, le roi thrace Eumolpós se mit en marche, à la tête d'une nombreuse armée, pour envahir l'Attique. Érechthée, sous le coup de cette menace, se hâte de consulter le dieu de Delphes sur les moyens de triompher de l'ennemi. Le dieu répond que, si le roi d'Athènes immole sa fille avant que le combat s'engage, la victoire est à lui. Érechthée, pour sauver son pays, obéira au dieu. Mais il n'est pas seul à prendre ce parti. Sa femme Praxithéa, loin de disputer à son mari, comme Clytemnestre, la vie de sa fille, a l'âme assez haute et assez forte pour faire taire en elle la nature et pour dompter, dans l'intérêt de la patrie, les révoltes de sa maternité. Elle consent à l'immolation de sa fille, et elle en donne des raisons, qui nous paraissent un peu subtiles et trop longuement déduites, mais que les contemporains d'Euripide goûtaient sans doute plus que nous. Voici les principales : « La cité, disait-elle, n'a qu'un nom, mais elle comprend des milliers de citoyens. Dois-je les laisser périr, quand je puis acheter le salut de tous au prix du sacrifice d'une seule vie ?... Si, dans ma demeure, au lieu de filles, j'avais des fils, et que la flamme ennemie enveloppât la ville, la crainte de les voir mourir m'empêcherait-elle de les envoyer au combat de la lance ? Oui, je voudrais avoir des enfants capables de combattre, de s'illustrer dans les rangs des guerriers, au lieu de n'être qu'une vaine parure de la cité. Les larmes des mères au moment du départ amollissent souvent les cœurs des jeunes hommes qui courent à la bataille. Je hais les femmes qui préfèrent pour leurs fils la vie à l'hon-

neur et qui leur donnent de lâches conseils... Ma fille n'est à moi que par la nature : je l'offrirai comme victime à la patrie. O mes concitoyens, prenez le fruit de mes entrailles ; soyez sauvés, soyez vainqueurs ! Non, il n'est pas possible qu'au prix d'une seule vie je renonce à assurer le salut de cette cité. O patrie, si tous tes enfants t'aimaient comme je t'aime, il nous serait doux de vivre dans ton sein et tout malheur te serait épargné[1]. » Qu'on ne se méprenne pas sur l'effet que pouvait produire au théâtre de Bacchus un tel langage. Cet effet nous est indiqué par l'orateur Lycurgue, qui, dans son discours *contre Léocrate*[2], cite ces vers, et, avant de les citer, avertit ses auditeurs qu'ils y trouveront « une grandeur d'âme et une noblesse vraiment dignes d'Athènes ». Praxithéa sacrifiant sa fille à la patrie ne paraissait pas une mère dénaturée : c'était une mère vaillante. A d'autres moments de l'action tragique, on s'apitoyait sur la jeune fille : à ce moment-là, la jeune fille était oubliée, et la pitié faisait place à un sentiment d'ordre supérieur, l'admiration.

Dans d'autres tragédies, ce sentiment était inspiré par la victime elle même. Polyxène, qui, près d'être immolée sur le tombeau d'Achille, ne veut point qu'on la touche, qui d'un mouvement rapide déchire sa robe, mettant à nu sa poitrine qu'elle offre au couteau de Néoptolème[3], donnait l'exemple du plus beau courage dans la mort. Iphigénie, quand elle connaît

1. *Fragm.*, 360, v. 15 et suiv. Nauck[2].
2. § 100.
3. *Hécube*, v. 546-565.

le sort qui l'attend, répugne d'abord à l'idée de mourir : on l'entend supplier son père de ne point lui ravir la lumière si douce à voir, de ne pas la forcer à descendre avant le temps dans les ténèbres souterraines, qui lui font horreur; elle implore d'Agamemnon, qui détourne les yeux, un regard et un baiser ; elle appelle le jeune Oreste à son secours pour toucher le cœur de son père. Restée seule avec Clytemnestre, ses sanglots et son désespoir éclatent. Mais bientôt, à la réflexion, les sentiments de la jeune fille se transforment ; ils s'épurent et s'élèvent. Insensiblement, sa pensée se détache des joies de l'existence terrestre pour s'attacher à un idéal de sacrifice dont l'éclat l'attire et l'éblouit : « J'ai résolu de mourir », dit-elle à sa mère ; et elle justifie sa résolution à peu près par les mêmes motifs qui servaient à Praxithéa à expliquer la sienne. « C'est sur moi que la Grèce entière fixe en ce moment les yeux ; il dépend de moi que les vaisseaux partent et que Troie soit détruite... Ai-je le droit de tant aimer la vie? C'est pour la Grèce entière que tu m'as enfantée, et non pour toi seule[1]. » Dès lors Iphigénie n'est plus une victime qui se résigne à mourir : c'est une fille héroïque qui marche d'elle-même, et avec une sorte d'enthousiasme, à un sacrifice glorieux. Elle ne veut point qu'on pleure autour d'elle : la cérémonie sainte où elle va être immolée pour le salut de tous doit être une fête que les femmes célébreront par des danses et par un joyeux péan en l'honneur d'Artémis.

1. Vers 1378 et suiv.

Au dernier moment, ses sentiments ne se démentent pas : « Mon père, me voici. C'est pour ma patrie, c'est pour toute la terre de Grèce que je viens m'offrir comme victime : conduisez-moi vers l'autel de la déesse, si telle est la volonté divine. Grâce à moi, soyez heureux ! Puisse la victoire favoriser vos armes et vous ramener au pays natal[1] ! » En entendant la jeune fille, dit le messager, tous sont émerveillés de sa grande âme et de sa vaillance. On peut être assuré que les auditeurs de ce récit ressentaient la même impression. Ils songeaient moins à plaindre Iphigénie qu'à admirer en elle la pure image du renoncement, de ce dévouement absolu de l'individu à la patrie dont l'histoire réelle de la Grèce offrait tant d'exemples dans le passé et dont il est permis de croire que plus d'un Athénien, au temps d'Euripide, était encore capable.

C'est ce dévouement qui fait aussi l'intérêt d'un bel épisode des *Phéniciennes*. Au moment où va s'engager la lutte entre les chefs thébains et les chefs argiens, Créon appelle auprès de lui Tirésias. Le vieux devin arrive guidé par sa fille, accompagné du fils de Créon, Ménoikeus, qui est allé le chercher. L'avenir qu'il va annoncer au roi est un avenir terrible. Les imprécations d'Œdipe ont porté leurs fruits : l'heure approche où Étéocle et Polynice tomberont mutuellement frappés. Bien que la mort des deux

1. V. 1553 et suiv. Il ne nous paraît pas douteux que le récit du messager, dont le texte est d'ailleurs très altéré, soit vraiment d'Euripide. Telle est aussi l'opinion du meilleur des juges en cette matière, M. Weil. Voir sa notice sur l'*Iphigénie à Aulis*, p. 311-313 et son commentaire critique, du v. 1532 à la fin.

frères soit inévitable, il reste cependant pour Thèbes un moyen de salut : Tirésias en possède le secret, mais il tremble de le révéler. Pressé de questions par Créon, le devin finit par parler. Le dieu de la guerre, Arès, réclame comme prix de son alliance avec Thèbes une victime humaine du sang des Spartoi. Or, de cette famille il ne reste plus que Créon et ses fils ; et comme la victime doit être jeune, c'est Ménoikeus qui est désigné. Créon s'indigne et se révolte contre l'oracle. Son fils, en s'entendant nommer, ne prononce pas une parole : quand le devin a quitté la scène, sa résolution est déjà prise. Il n'essaiera pas de discuter avec son père, qui se soucie moins que lui de la patrie ; il feindra au contraire de partager ses vues, pour ne pas être entravé dans l'exécution de son dessein. Mais à peine Créon est-il parti que, devant le chœur, il se déclare prêt à se dévouer pour tous, à faire de sa vie le sacrifice qu'exige le salut de Thèbes : « Je serais sans excuse de trahir la patrie qui m'a donné le jour. Quelle honte pour moi si, tandis que les autres, qui ne sont liés par aucun oracle ni réduits à cette nécessité par un devin, n'hésiteront pas à mourir debout sous leurs boucliers, en combattant au pied des remparts, moi je trahis et mon père et mon frère et ma cité, si la crainte de la mort me fait sortir d'ici et m'éloigne de cette terre ! Où que je vive, je serai considéré comme un lâche... » Et il termine par la même réflexion que Praxithéa dans l'*Érechthée*, réflexion qui est une leçon du poète à l'adresse du public : « Ah ! si chaque citoyen voulait apporter à la patrie le concours de tout le bien qu'il

peut faire, les États souffriraient de maux moins grands, et leur prospérité serait assurée dans l'avenir[1] ». Ménoikeus ne reparaîtra plus ; il ne sera même plus question de lui dans la suite du drame ; mais le dénouement de la tragédie, qui est le triomphe de Thèbes, nous est garant que le fils de Créon a tenu parole. Qu'auraient importé d'ailleurs les détails de sa mort solitaire ? Ils eussent été moins touchants que cette résolution de sacrifice, si belle dans sa simplicité.

Il est un autre genre de dévouement qu'Euripide a encore proposé à l'admiration : c'est celui de femmes ou de jeunes filles qui sont prêtes à renoncer à la vie pour sauver celle de leurs proches. Le drame des *Héraclides* en offre un remarquable exemple. Eurysthée, roi d'Argos, vient d'arriver près de Marathon, à la tête d'une armée, pour réclamer par la force les enfants d'Hercule que Démophon, roi de l'Attique, refuse de livrer. Athènes est en armes, prête à soutenir la lutte. Mais, avant la bataille, on cherche à se concilier les dieux par des sacrifices et l'on interprète les antiques oracles auxquels est attaché le salut de l'État. Ces prophéties s'accordent toutes en un point : elles ordonnent d'immoler à Perséphone une vierge « dont le père soit de noble race » : la victoire est à ce prix. Mais où trouver une pareille victime ? Démophon est fort embarrassé : il déclare qu'il ne tuera pas sa fille et qu'il ne peut forcer aucun de ses concitoyens à sacrifier la sienne pour des étrangers. Il faut donc que, malgré

1. *Phéniciennes*, 995-1018.

la bonne volonté d'Athènes, Iolaos trouve pour les enfants d'Hercule quelque autre moyen de salut. A cette déclaration, le vieil Iolaos se désespère : il voit le moment où, la condition exigée par les oracles n'étant pas remplie, il sera abandonné de ses protecteurs, et où les enfants qu'il a sous sa garde seront peut-être livrés avec lui à Eurysthée. C'est à ce moment critique de l'action que l'une des filles d'Hercule, Macaria, sort du temple où elle était enfermée avec ses sœurs sous la conduite d'Alcmène. Elle a entendu les gémissements d'Iolaos et elle veut en savoir la raison. Celui-ci la met au courant de la situation et lui apprend l'avis exprimé par les oracles. « Est-ce de cette condition, demande-t-elle, que dépend le salut de notre famille? » Et, sur la réponse affirmative d'Iolaos, la jeune fille aussitôt, sans hésiter, presque sans réfléchir, s'offre d'un mouvement spontané à être la victime exigée par les dieux. « Ne redoute donc plus les lances ennemies et Argos. De moi-même, ô vieillard, et avant d'y être forcée, je suis prête à mourir et à me laisser immoler. » L'abandon qu'elle fait d'elle-même est si complet que son sacrifice semble ne pas lui coûter et qu'elle trouve des raisons pour se prouver qu'il y a avantage pour elle à quitter la vie. Si, par sa faute, la ville était prise, combien ne serait-elle pas plus malheureuse encore, tombée aux mains de ses ennemis ! Si on la chasse de l'Attique, partout où elle ira, dans sa vie errante, elle s'entendra accuser de lâcheté : nul homme ne voudra pour femme d'une fille sans courage, qui n'a pas su se dévouer et sauver les siens. La mort est

donc pour elle à la fois le plus beau et le meilleur parti. « Conduisez-moi où je dois mourir; couronnez et consacrez la victime, si telle est votre volonté, et ensuite triomphez de l'ennemi! Cette vie vous appartient; je vous l'abandonne volontiers. Je me déclare prête à mourir pour mes frères et pour moi-même. Je ne suis pas attachée à la vie et j'ai trouvé le meilleur moyen d'en sortir avec honneur[1]. » Iolaos, saisi d'admiration et pris de pitié à la fois, offre à la jeune fille de laisser le sort désigner la victime parmi ses sœurs. Macaria refuse, pour ne point perdre, dit-elle, le mérite de sa résolution : elle veut donner sa vie. Son sacrifice est enfin accepté par Iolaos en présence de Démophon, qui salue en elle « de toutes les femmes la plus courageuse ». Il ne lui reste plus qu'à faire ses adieux au vieillard et à ses frères, qui, dans une douleur muette, se pressent autour d'elle[2]. Ces adieux, d'un ton si ferme[3], ne pouvaient manquer d'attendrir les auditeurs. L'impression qui dominait pourtant (le chœur l'exprime comme Iolaos) était celle d'une admiration sans réserve pour un acte héroïque librement et modestement accompli.

Alceste est plus admirable encore que Macaria. Son sacrifice est si peu commandé par les circonstances, et elle aurait tant de raisons de vivre! Ses enfants suffiraient à la retenir à l'existence, à lui en

1. *Héraclides*, v. 500-535.
2. *Ibid.*, 535-607.
3. Il est fâcheux qu'ils se terminent par une réflexion sceptique, qui distrait de l'émotion qu'on éprouvait d'abord.

faire sentir le prix. Mais Alceste est épouse avant d'être mère : c'est pour son mari qu'elle veut mourir. La résolution qu'elle en prend est d'un ordre si haut et suppose un renoncement si merveilleux, que cette résolution passe presque les limites de la vraisemblance : si le dévouement d'Alceste n'eût été une fable fournie par la tradition, il semble qu'un poète eût difficilement osé l'inventer. Voilà en effet une femme qui consent à mourir pour son mari, sans que ce mari soit nécessaire à sa famille et à sa patrie, par l'unique raison qu'il n'y a pas pour lui d'autre moyen de prolonger son séjour sur terre ! Voilà une femme qui se résout à ce parti, non point à la légère et en un moment d'exaltation, mais après réflexion et de sang-froid ; qui, dans la joie et l'éclat de la jeunesse, reine fortunée, mère heureuse, se destine elle-même à la mort, et à une mort qui se fait attendre, qu'elle voit venir lentement et dont elle mesure les approches ; une femme qui, à travers des émotions et des larmes qui relèvent encore la valeur de son sacrifice, arrive par degrés au désintéressement absolu, au détachement complet d'elle-même. Alceste sacrifiant sa vie, qui lui était douce, pour faire vivre Admète, est l'idéal surhumain du dévouement de l'épouse. Les Grecs avaient raison de dire que dans ce dévouement il y a quelque chose de divin[1].

1. Platon, *Banquet*, chap. VII (p. 179 *b-c*). Cf. les belles paroles de Fénelon (*Sur le pur amour*, t. Ier, p. 332-333, coll. Didot) : « Ensuite Platon cite l'exemple d'Alceste, morte pour faire vivre son époux. Voilà, suivant Platon, ce qui fait de l'homme un dieu : c'est de préférer, par amour, autrui à soi-même, jusqu'à s'oublier, se sacrifier, se compter pour rien. Cet amour est selon lui une inspiration

L'admiration a donc sa place chez Euripide; une place plus ou moins importante suivant les drames où elle est en jeu. On ne peut dire que le sacrifice de Ménoikeus et celui de Macaria soient des actions épisodiques, puisqu'une partie du dénouement des *Phéniciennes* et de celui des *Héraclides* dépend de ce sacrifice ; mais les nobles figures de ces jeunes gens ne font que paraître et disparaître; l'émotion très vive qu'ils excitent n'intervient qu'en passant et à titre de sentiment secondaire. L'admiration avait peut-être une plus large part dans l'*Érechthée*, et elle se prolonge davantage dans l'*Iphigénie*, où elle succède à la pitié, tout en s'y mêlant encore. Dans *Alceste*, enfin, elle est le sentiment, non pas unique, mais dominant. Comment Aristophane, si égaré qu'il fût par l'esprit de parti et par ses rancunes personnelles, a-t-il donc pu oublier les scènes que nous venons de rappeler ou fermer volontairement les yeux à leurs beautés?

divine... Alceste est l'admiration des hommes pour avoir voulu mourir et n'être plus qu'une vaine ombre, afin de faire vivre celui qu'elle aime. Cet oubli de soi, ce sacrifice total de son être, cette perte de tout soi-même pour jamais, est aux yeux de tous les païens ce qu'il y a de plus divin dans l'homme. »

CHAPITRE III

L'ACTION

I

Multiplicité d'incidents. — Les reconnaissances.

Les critiques anciens les plus favorables à Euripide, ceux qui déclarent que nul n'a surpassé sa puissance d'émotion tragique, signalent en même temps les défauts de la conduite de ses pièces et ne craignent pas de censurer « l'économie » de ses drames[1]. Pour bien juger de la valeur de ce reproche, il nous manque cinquante tragédies que ces critiques lisaient. Peut-être cependant ce qui reste suffit-il à nous éclairer. Or, l'élément essentiel de la conduite d'un drame étant l'action, c'est l'action qu'il faut maintenant étudier chez Euripide, non dans tous ses détails et à propos de chacune de ses tragédies, mais seulement en ce qui peut servir à caractériser son art et à le distinguer de celui de ses rivaux.

1. Arist., *Poét.*, XIII, p. 1453 *a*, 29 Vahlen : εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ.

Si l'on compare, sous le rapport de l'action dramatique, le théâtre d'Euripide à celui d'Eschyle, on est tout d'abord frappé d'une différence : dans les tragédies d'Eschyle, la fable est simple et composée d'un petit nombre de faits ; dans celles d'Euripide, la fable est complexe et plus ou moins chargée d'événements ou d'incidents. Cette observation ne s'applique pas, il est vrai, à tous les drames de notre poète. Quoi de plus simple, par exemple, que la fable des *Héraclides*, où il s'agit seulement de savoir si des suppliants qu'Athènes a pris sous sa protection seront livrés ou non à leurs ennemis, et où le nœud de l'action est une bataille, le dénouement une victoire qui a pour effet le salut des enfants d'Hercule et le meurtre d'Eurysthée, leur persécuteur? Mais la tragédie des *Héraclides*, comme celle des *Suppliantes*, qui lui ressemble tant, est une exception dont il est permis de ne pas tenir compte pour affirmer qu'Euripide s'est très souvent plu à traiter des fables compliquées. Quelques-unes de ses tragédies perdues nous en offriront d'abord les exemples les plus frappants.

Une pièce jouée en 438, en même temps qu'*Alceste*, l'*Alcmæon à Psophis*, montre que ce n'est point à la fin de sa carrière et par nécessité qu'Euripide a renoncé aux sujets simples. Alcmæon est, comme Oreste, un fils qui, pour venger son père, a tué sa mère, et qui depuis ce jour a l'esprit troublé[1]. Poursuivi par l'Érinys, il se rend à Psophis, en Arcadie, chez le roi Phègeus, qui le purifie du meurtre commis et lui

1. Tatien (*Orat. ad. Græc.*, 24, p. 100), qui nomme Euripide.

donne sa fille en mariage. Alcmæon fait cadeau du collier de sa mère Ériphyle à sa jeune épouse, auprès de laquelle il espère avoir enfin trouvé le repos. Mais les dieux ne sont pas encore apaisés. Alcmæon ne tarde pas à être repris de son mal, et le pays d'Arcadie, où il s'est réfugié, est frappé, à cause de lui, de stérilité. La Pythie consultée répond que le meurtrier doit quitter l'Arcadie, et qu'il ne cessera d'être poursuivi par l'Érinys vengeresse que sur une terre nouvellement sortie des eaux. Alcmæon, après avoir longtemps erré, arrive enfin aux atterrissements formés par les bouches de l'Achéloos, où il s'établit et où il épouse la fille du fleuve. Celle-ci déclare à son mari qu'elle n'habitera pas avec lui s'il ne lui donne le collier d'Ériphyle. Pour satisfaire le caprice de sa nouvelle femme, Alcmæon ira reprendre le cadeau qu'il avait fait à la première. Il retourne à Psophis et annonce faussement au roi qu'Apollon lui promet sa guérison, à la condition que le collier d'Ériphyle soit consacré dans le sanctuaire de Delphes. Phègeus ajoute foi à ses paroles et lui donne le collier. Mais Alcmæon est trahi par un esclave, qui révèle au roi ses véritables intentions : bientôt il tombe dans une embuscade qui lui a été tendue par les fils de Phègeus, et il y périt[1]. Telle était la fable de l'*Alcmæon à Psophis*. Que d'aventures dans cette fable ! Et combien on est loin de l'action simple, presque élémentaire, des *Euménides* d'Eschyle !

La fable de *Mélanippe enchaînée* est encore plus

1. Apollod., III, 7, 5. Pausan., VIII, 24, 8-10. Le récit d'Hygin, *Fab.*, 73, ne contient que les antécédents de l'action dramatique.

riche en événements; c'est un véritable roman.

Ce roman fait suite à l'histoire de *Mélanippe la philosophe*, que nous avons précédemment analysée[1]. Le vieux roi Æolos, pour punir sa fille de la faute qu'elle a commise, lui a fait crever les yeux et l'a enfermée. En même temps il lui a enlevé ses enfants et il a ordonné qu'ils soient exposés dans la campagne, où ils deviendront la pâture des bêtes fauves. Les fils de Poséidon échappent aux dangers qui les menaçaient : ils sont allaités par une vache et recueillis par des bergers. Quelque temps après, une reine du nom de Théano, que son époux Métapontos voulait répudier parce qu'elle n'avait pas d'enfant, se fait apporter les deux jumeaux, qu'elle donne comme siens, et elle les élève. Mais plus tard Théano devient enfin mère de deux enfants. Quand ils ont grandi, elle ne veut pas que l'héritage de la royauté soit assuré à des étrangers au détriment de ses vrais fils. Elle révèle donc un jour à ceux-ci que les enfants avec qui ils ont été élevés ne sont pas leurs frères, et elle les engage à se débarrasser d'eux, en les tuant dans une partie de chasse. Une lutte s'engage entre les fils de Théano et les fils de Mélanippe; mais ce sont ces derniers qui ont l'avantage. Ils frappent mortellement leurs adversaires, dont on rapporte les cadavres au palais[2]. A cette vue, Théano, désespérée, se perce le cœur d'un couteau de chasse. Cependant les deux

1. Voir p. 226.

2. Le récit de ce combat, fait par un messager, se trouve en partie dans le fragment de papyrus publié par Blass en 1880 et dont nous avons déjà parlé (fr. 495, Nauck²).

vainqueurs, pour échapper aux conséquences du meurtre, se réfugient chez les bergers qui les ont autrefois recueillis. Là, le dieu Poséidon leur apparaît, leur révèle qu'ils sont ses fils, et les informe du sort de leur mère. A cette nouvelle, les jeunes gens courent délivrer Mélanippe, qu'ils vengent en tuant Æolos; ils conduisent ensuite leur mère qui, grâce à Poséidon, a recouvré la vue, auprès du roi Métapontos, à qui ils révèlent la perfidie de Théano. Le roi alors épouse Mélanippe et adopte ses fils. — Ce récit, tel qu'il nous a été transmis par Hygin[1], peut ne pas correspondre de tout point aux données de la tragédie d'Euripide; cependant une erreur grossière, commise par les copistes sur le titre même de cette tragédie[2], nous garantit que c'est bien la *Mélanippe enchaînée* qu'Hygin a eu l'intention d'analyser. Nous connaissons donc par lui, sinon le plan, du moins la suite des événements de la pièce. On voit que ces événements n'étaient rien moins que simples.

Des exemples de complications analogues seraient fournis, au besoin, par d'autres tragédies perdues : par l'*Antiope*, par le *Protésilaos*, par le *Polyidos* surtout. Mais il faut se garder de penser qu'Euripide ait été le seul, des trois grands tragiques, à traiter des sujets de cette nature. Sans doute, si l'on s'en tient aux sept tragédies qui nous sont restées de Sophocle, on n'y trouvera rien de pareil; mais peut-on admettre que sept tragédies, sur une centaine que le poète avait composées, nous donnent une idée complète de son

1. *Fab.*, 186.
2. Nous avons signalé cette erreur, p. 213, note 1.

théâtre? Si l'on connaissait mieux tous les sujets de ses pièces, on aurait plus d'un étonnement. C'est une surprise de ce genre que l'on éprouve en découvrant que Sophocle avait mis en œuvre, comme Euripide, la fable de *Polyidos*.

Polyidos — son nom l'indique — était un devin d'une grande perspicacité. Le jeune Glaucos, fils de Minos, jouait un jour à la balle, ou poursuivait une mouche dans la campagne, quand, en courant, il tomba dans un tonneau rempli de miel. Ses parents, ne le voyant point revenir, le cherchent partout et ne le trouvent pas. Apollon, consulté par eux, leur répond : « Il est né dans votre maison un être monstrueux : celui qui expliquera ce prodige vous rendra l'enfant. » Le monstre était un veau de trois couleurs, ou qui changeait trois fois de couleur par jour. Là-dessus, grand émoi dans la maison. Toute la troupe des devins est convoquée ; mais les plus habiles restent embarrassés. Seul Polyidos se tire de la difficulté en expliquant que ce monstre ressemble au fruit du mûrier, qui commence par être blanc, qui devient rouge ensuite, pour noircir au moment de sa complète maturité. Minos, émerveillé d'une telle intelligence, annonce à Polyidos que, d'après l'oracle du dieu, c'est lui qui doit retrouver l'enfant : le devin se met donc en campagne. Bientôt il aperçoit une chouette perchée sur un tonneau, d'où elle écartait des abeilles[1]. Il comprend, s'approche du tonneau, et en tire l'en-

1. Le détail de la chouette qui sert à découvrir le corps de Glaucos est attesté comme se trouvant chez Euripide par Élien, *Hist. des animaux*, V, 2; celui du veau tricolore, par le scholiaste d'Aristide, p. 728.

fant mort, qu'il rapporte à son père. Mais cette découverte ne suffit pas à Minos, qui demande au devin de rendre la vie à son fils. Comme celui-ci déclare que la chose lui est impossible, Minos le place dans l'alternative de mourir ou de ressusciter son enfant : il le fait enfermer avec le cadavre et une épée. Cependant un serpent sort d'un trou et se glisse près du corps de l'enfant : Polyidos se sert de l'épée pour tuer l'animal. Un second serpent survient qui, voyant son compagnon mort, apporte une herbe merveilleuse dont le contact lui rend la vie : aussitôt, Polyidos applique la même herbe sur le cadavre de Glaucos, qui ne tarde pas à revenir à l'existence. Un passant entend crier les deux prisonniers et avertit Minos, qui fait ouvrir la prison et ne se possède pas de joie de revoir son fils. Polyidos est renvoyé dans sa patrie, comblé de présents[1].

Voilà une histoire extraordinaire, pleine d'incidents merveilleux : elle a cependant tenté Sophocle[2] comme Euripide. Qui, après cela, pourrait soutenir que les fables d'un caractère romanesque ont été introduites par ce dernier sur la scène athénienne? Nous savons si peu de chose de la partie si considérable du théâtre de Sophocle aujourd'hui perdue qu'on ose à peine affirmer qu'Euripide se soit appliqué le premier à des sujets du genre de ceux que nous venons d'analyser.

1. Apollod., III, 3, 1. Hygin, *Fab.*, 136. Les deux mythographes sont d'accord sur cette histoire.

2. La pièce de Sophocle avait encore pour titre : *Les Devins*. Mais les fragments 358 et 359 (Nauck[2]) montrent bien que le poète y traitait la fable de Polyidos.

Les événements qui remplissent les tragédies d'Euripide étant d'ordinaire nombreux et variés, il ne faut pas s'étonner de rencontrer souvent chez lui une action dramatique complexe (πεπλεγμένη), c'est-à-dire, suivant la définition qu'en donne Aristote, « qui se déroule avec *reconnaissance* ou *péripétie*, ou encore avec l'une et l'autre[1] ». La reconnaissance (ἀναγνώρισις) est une combinaison dramatique des plus fréquentes chez les tragiques athéniens, qui l'ont empruntée à l'épopée. On en trouve déjà un exemple dans les *Choéphores*, où Eschyle ne s'est guère soucié de la vraisemblance. Ses successeurs apporteront plus d'habileté que lui dans l'emploi d'un procédé dont il avait été le premier sans doute à faire usage. La reconnaissance d'*Œdipe-Roi* était célèbre dans l'antiquité : Aristote la cite comme un modèle[2]. Celles du *Térée* et de la *Tyro* de Sophocle nous sont mal connues. On sait seulement que dans la première de ces tragédies le signe de reconnaissance était « la voix de la navette », c'est-à-dire le tissu sur lequel Philomèle avait brodé les lettres composant le message envoyé par elle à sa sœur Procné[3] : dans la seconde, Pélias et Néleus, fils de Poséidon, étaient reconnus de leur mère Tyro grâce à la « petite barque » où ils avaient été exposés à leur naissance sur les bords du fleuve Énipeus[4].

Euripide devait faire un plus large emploi que Sophocle d'un moyen dramatique qui excitait au plus

1. *Poét.*, X, 2, p. 1452 *a*, 17 Vahlen.
2. *Ibid.*, XVI, 9, p. 1455 *a*, 18.
3. *Ibid.*, p. 1454 *b*, 36.
4. *Ibid.*, p. 1454 *b*, 25.

haut degré l'intérêt, et, en amenant d'ordinaire une péripétie, avait pour effet d'imprimer à l'action plus de mouvement. Dans ses drames perdus il y avait plusieurs reconnaissances. Nous avons eu déjà l'occasion de signaler celle de Thésée par son père Égée, celle de Cresphonte par Mérope, celle d'Amphion et de Zéthos par leur mère Antiope. Une pièce qui ne fut jouée qu'après la mort du poète[1], l'*Alcmæon à Corinthe*, témoigne que jusqu'à la fin il rechercha le genre de pathétique qui naît des scènes de reconnaissance. Alcmæon, au temps de sa folie, avait eu de Manto, fille de Tirésias, deux enfants, Amphilochos et Tisiphone, qu'il conduisit à Corinthe, et qu'il confia, pour les élever, au roi Créon. La jeune fille en grandissant devient d'une beauté merveilleuse qui excite la jalousie de la femme du roi. Celle-ci, pour se débarrasser de Tisiphone, la fait vendre comme esclave. Il se trouve que c'est Alcmæon qui l'achète, sans se douter bien entendu qu'elle est sa fille. Plus tard, le héros arrive, pour réclamer ses enfants, à Corinthe, où il ne trouve plus que son fils. Mais il est informé de ce qui s'est passé, et bientôt, nous ignorons comment, dans sa jeune esclave il reconnaît sa fille[2].

C'est encore une reconnaissance qui était le dénouement de l'*Alexandros*[3]. Hécube, disait-on, rêva un

1. Schol. Aristoph., *Gren.*, 67.

2. Apollodore, III, 7, 7, qui résume, nous dit-il, la tragédie d'Euripide. Remarquons que c'est là pour nous la source unique de cette fable. Était-elle empruntée au poème cyclique l'*Alcmæonis?* C'est douteux, puisque Apollodore, qui ailleurs (I, 8, 5) cite l'auteur de l'*Alcmæonis*, ne cite ici qu'Euripide. On ne peut cependant en conclure qu'elle soit de l'invention du poète.

3. Le même sujet avait été aussi traité par Sophocle, mais de quelle

jour qu'elle accouchait d'une torche enflammée, d'où s'élançaient des serpents. Les devins consultés décident qu'il faudra tuer les fils qui naîtront d'Hécube. Quand Pâris (Alexandros) vient au monde, il est donc envoyé à la mort. Mais les gardes chargés de le faire périr, pris de pitié, se contentent d'exposer l'enfant, qui sera recueilli et élevé par des bergers. Un jour, de longues années après, on vient de la cour de Priam chercher auprès de ces bergers un taureau, qui devait servir de prix dans des jeux funèbres. Ce taureau était l'animal favori du jeune Pâris, qui, pour ne point le perdre, descend dans l'arène, où il triomphe de tous ses rivaux, même de ses frères. Déïphobos, exaspéré de l'issue du concours, fond, l'épée nue, sur Pâris, qui se réfugie à l'autel de Zeus Herkeios. Déïphobos va l'atteindre, quand la prophétique Cassandre déclare que ce jeune homme est son frère. Priam reconnaît alors Pâris et le reçoit dans son palais[1].

Ces analyses nous apprennent l'existence de la reconnaissance dans plusieurs tragédies d'Euripide : elles ne nous renseignent pas sur la façon dont cette reconnaissance se produisait. Heureusement, trois tragédies conservées, *Électre*, *Ion*, *Iphigénie en Tauride*, nous permettent d'apprécier l'habileté dont le poète avait fait preuve dans l'emploi de ce

façon, on n'en sait rien. Il ne reste de l'*Alexandros* de Sophocle que deux vers entiers et quelques mots.

1. Hygin, *Fab.*, 91, qui ne nomme pas du reste Euripide. Le fragment 58 (Nauck[2]) ne nous semble pas, ce qu'il a paru à Wilamowitz (*Anal. Eurip.*, p. 148), contradictoire avec le texte d'Hygin relatif à la prophétie de Cassandre. Cf. la restitution de Welcker, *Griech. Trag.*, II, p. 462.

procédé, qui n'était pas nouveau du reste au théâtre.

Quand on joua l'*Électre* d'Euripide, le public athénien n'avait pas perdu le souvenir de la reconnaissance des *Choéphores* : une comparaison inévitable devait s'établir entre les deux scènes analogues des deux drames. Euripide alla résolument au-devant de cette comparaison : il la signala lui-même aux spectateurs. Et ce n'était point par déférence, pour rendre hommage à son prédécesseur, mais bien par malignité, pour le critiquer ; oubliant sa qualité de poète tragique, il se fit un instant poète comique, et parodia la scène d'Eschyle qu'il était obligé de refaire. On se rappelle que, dans les *Choéphores*, la reconnaissance est amenée par plusieurs moyens : la boucle de cheveux qu'Oreste dépose sur la tombe d'Agamemnon, l'empreinte de ses pas, le vêtement qu'il porte. Ce sont ces moyens qu'Euripide tourne en ridicule. Il suppose qu'un vieillard qui a élevé l'enfance d'Oreste vient trouver Électre. En passant près du monument d'Agamemnon, ce vieillard a vu les traces récentes d'un sacrifice, et il a recueilli une boucle de cheveux qu'il présente à Électre en lui demandant si elle n'y reconnaîtrait pas, en les comparant aux siens, les cheveux d'Oreste. Électre trouve cette idée peu raisonnable : « Comment ces deux chevelures, dit-elle, pourraient-elles se ressembler? La sienne a été nourrie par les mâles exercices de la palestre; la mienne est une chevelure de femme, amollie par le peigne. Non, ce n'est pas possible. Bien des personnes d'ailleurs, vieillard, peuvent avoir des cheveux qui se ressemblent, sans être nées pour

cela du même sang. » — Le vieillard reprend : « Va donc du moins reconnaître la trace de ses pas ; examine l'empreinte de sa chaussure, et vois si elle s'adapte à ton pied, mon enfant. » Et Électre réplique : « Comment, sur un sol rocailleux, ses pas auraient-ils pu marquer leur empreinte? Quand cela serait, les pieds d'un homme et ceux d'une femme, même frère et sœur, ne pourraient être égaux : le pied de l'homme est plus grand. » Le vieillard insistant et prétendant que, si Oreste était de retour, Électre reconnaîtrait le vêtement qu'elle lui avait tissé autrefois, celle-ci oppose une nouvelle objection, bien faite pour mettre le public en gaîté aux dépens d'Eschyle : « Si j'avais tissé une robe à Oreste alors qu'il était enfant, comment la porterait-il encore aujourd'hui, à moins que ce vêtement n'eût grandi en même temps que son corps[1]? » Ces critiques ne sont point assurément à leur place dans une tragédie; mais la forme en est assez piquante, et il faut convenir qu'elles sont justes. Ce n'est pas diminuer Eschyle que de constater qu'il ne s'est pas assez préoccupé de la vraisemblance dans la scène de reconnaissance de ses *Choéphores*.

Les moyens qu'Eschyle avait employés pour faire reconnaître Oreste par Électre n'étant pas bons, Euripide était tenu d'en inventer de meilleurs. Chez lui, c'est ce même vieillard dont Électre a découragé les imaginations singulières, qui reconnaît Oreste, dérobé jadis par lui à la mort. Il le reconnaît moins à

1. *Électre*, 527-544.

ses traits, qui doivent être bien changés, qu'à la cicatrice d'une blessure que l'enfant s'est faite jadis au visage, près des sourcils. Mais l'heureuse découverte n'éclate pas soudain. Le vieillard, dont les souvenirs ne se précisent que par degrés, commence par tourner autour du jeune homme, par l'examiner avec une attention curieuse et persistante dont celui-ci est importuné, et, quand il est sûr de ne pas se tromper, il essaie de préparer Électre à l'impression qu'elle va ressentir. « Électre, noble fille, prie les dieux. » Celle-ci demandant une explication : « Prie-les, ajoute-il, de te donner le cher trésor qu'ils te révèlent. » Électre est intriguée, mais ne comprend pas encore. Le vieillard insiste : « Regarde donc, mon enfant, regarde cet homme, le plus cher des mortels. » Et comme la jeune fille craint que le vieux serviteur ne soit pas dans son bon sens, celui-ci laisse enfin échapper les mots que le spectateur attend : « Voilà Oreste, le fils d'Agamemnon », et il porte le dernier coup à l'incrédulité d'Électre en lui faisant remarquer la cicatrice dont est marqué le visage de son frère [1]. — Ce mode de reconnaissance valait mieux que celui des *Choéphores;* mais c'était là une mince satisfaction pour Euripide condamné, dans tout le reste du drame, à rappeler, sans pouvoir l'égaler [2], le pathétique puissant d'Eschyle.

Dans l'*Ion*, la reconnaissance s'opère plus lentement

1. *Électre*, 563-574.

2. Euripide ne fait aucune allusion à Sophocle. Peut-être l'*Électre* de Sophocle, dont on ignore absolument la date, n'était-elle pas encore représentée en 413.

parce que la surprise qu'elle fera éclater sera beaucoup plus vive. Oreste, dont le retour saisit Électre de joie plus encore que d'étonnement, était attendu et désiré par elle. Créüse, en arrivant à Delphes, n'espère en aucune manière revoir son fils. Ce fils et cette mère, qui ne se connaissent point, sont d'ailleurs à l'égard l'un de l'autre, presque jusqu'à la fin de la pièce, dans une situation des plus violentes : Créüse a tenté d'empoisonner Ion; Ion, à son tour, veut mettre à mort Créüse. Ce sont plus que des ennemis qu'il s'agit de réconcilier : ce sont des personnages qui ont essayé de se tuer réciproquement et qu'il faut jeter ensuite dans les bras l'un de l'autre. Si les preuves du lien qui les unit leur étaient données trop vite, la méfiance et la haine qui les animent feraient qu'ils n'y voudraient pas croire. Il est donc nécessaire que la reconnaissance soit ménagée avec art. Le poète n'y a pas manqué. Au moment où Ion va arracher Créüse de l'autel où elle s'est réfugiée, survient la Pythie, qui l'arrête. Elle tient dans ses bras une corbeille entourée de bandelettes, renfermant des langes d'enfant. Cette corbeille est celle où Ion a été trouvé sur le seuil du temple de Delphes, et ces langes sont ceux qui l'enveloppaient. Le jeune homme reçoit avec émotion des mains de la Pythie l'objet qui lui révèle une partie du secret de sa naissance, et dont la vue le fait songer à son enfance privée de soins, sevrée de caresses; en même temps, dans des vers d'un sentiment très délicat, il plaint sa mère inconnue. Bientôt, il ouvre la corbeille. Créüse pousse un cri de stupeur : elle a re-

connu le berceau où jadis elle a déposé, dans la grotte de Cécrops, le fils d'Apollon. Elle quitte brusquement l'autel du dieu, se précipite sur la corbeille et sur Ion, qui la croit folle. « Tu es mon fils! » lui crie-t-elle. Mais Ion, qui a des motifs de se tenir en garde, ne se laisse pas convaincre aussi vite : il lui faut des preuves, et il lui en faut plusieurs. « Cette corbeille, demande-t-il à Créüse, est-elle vide ou pleine? — Elle contient les langes dont je t'ai enveloppé quand je t'ai exposé jadis. — Peux-tu les nommer sans les voir? » reprend le méfiant Ion. Et Créüse est forcée d'énumérer tout ce que renferme la corbeille : une tapisserie inachevée, œuvre de sa vie de jeune fille, où est figurée une tête de Gorgone; deux serpents d'or, pareils à ceux qu'on met au cou des nouveau-nés; une couronne d'olivier cueillie sur l'acropole à l'arbre de Pallas et qui doit être restée verte. Ion, qui constate que Créüse ne se trompe pas, est obligé de se rendre à l'évidence, et il laisse enfin éclater sa joie, qui n'est surpassée que par celle de sa mère [1].

La reconnaissance de l'*Ion* est de celles qui sont produites au moyen de « signes fictifs » (σημεῖα πεποιημένα), c'est-à-dire d'objets matériels, dont le détail est de l'invention du poète. Ce genre de reconnaissance, qui était sans doute le plus commun, est peu estimé d'Aristote, qui place au contraire en première ligne celui « qui résulte des faits eux-mêmes et où la surprise se produit par des moyens vraisemblables ». L'exem-

1. *Ion*, 1320-1450.

ple qu'il en donne dans le théâtre d'Euripide est tiré de l'*Iphigénie en Tauride*[1].

Qu'Iphigénie, mise en présence de prisonniers qui sont des Grecs, s'intéresse à leur sort, et, quand elle apprend qu'ils viennent de Mycènes, qu'elle leur pose des questions au sujet des siens, il n'y a là rien qui ne soit très vraisemblable. La proposition qu'elle leur fait ensuite n'est pas moins naturelle : elle promet de sauver la vie à celui des deux jeunes gens qui se chargera d'un message qu'elle veut envoyer à Argos. Ce message sera le moyen de reconnaissance, et l'on sait avec quel art ingénieux ce moyen est employé. Quand Iphigénie revient sur la scène, ses tablettes à la main, elle fait jurer à Pylade, que son ami n'a pas voulu laisser mourir à sa place, de remettre sa lettre, non point à Oreste, mais, d'une façon vague, « à ses amis ». Si Iphigénie eût prononcé le nom de son frère, cela n'aurait point suffi pour produire immédiatement la reconnaissance. Les deux jeunes gens eussent été saisis d'un vif étonnement; ils n'auraient pas compris tout de suite qu'ils avaient devant eux Iphigénie, puisqu'ils la croient morte, immolée à Aulis. Il fallait donc qu'Iphigénie se nommât en même temps qu'elle nommait Oreste et qu'elle fournît des explications. Voici comment le poète a pourvu à cette nécessité. Pylade, après avoir prêté serment de s'acquitter de sa mission, fait cette observation qu'il peut arriver malheur à son navire, et qu'alors la lettre disparaîtrait dans les flots, dans le

1. *Poét.*, XVI, 9, p. 1455 *a*, 16-20, Vahlen.

cas où lui-même échapperait au naufrage. Iphigénie, frappée de la justesse de cette réflexion, se décide à prévenir toute éventualité fâcheuse en communiquant de vive voix à Pylade le contenu de son message : « Annonce ceci à Oreste, fils d'Agamemnon : « C'est « celle qui a été sacrifiée à Aulis qui t'envoie ce mes- « sage, Iphigénie, encore vivante, mais qui ne l'est plus « pour vous... Ramène-moi à Argos, ô mon frère. « Avant que je meure, fais-moi quitter cette terre bar- « bare ; arrache-moi à ce culte sanglant de la déesse, « où je préside à l'immolation des étrangers. Sinon, « je serai pour ta maison une cause de malédiction, « Oreste ! » Ces paroles ont été, à deux reprises, interrompues par les cris d'étonnement d'Oreste, qui ne peut croire à ce qu'il entend. Iphigénie insiste, et veut que Pylade, de retour à Argos, explique à son ami comment à Aulis la déesse Artémis, en lui substituant une biche, l'a sauvée du sacrifice et l'a transportée ensuite en Tauride. Le doute dès lors n'est plus possible ; Pylade se tourne vers son ami : « Tiens, Oreste, dit-il, voici une lettre que je t'apporte : je te la remets de la part de ta sœur[1]. »

Iphigénie vient d'être reconnue par Oreste : il faut maintenant qu'Oreste soit reconnu par Iphigénie, car les mots que vient de prononcer Pylade n'y suffisent pas. Cette seconde partie de la scène de reconnaissance satisfaisait moins Aristote que la première. Pourquoi ? « Parce que le poète, dit-il, met dans la bouche d'Oreste ce qu'il veut et non ce que demande

Iphig. en Taur., v. 769-792.

la fable[1]. » Oreste essaie en effet de convaincre sa sœur en faisant appel à ses souvenirs, en lui donnant sur sa vie passée et sur la maison paternelle certains détails précis, qui sont de la fantaisie du poète. Il lui rappelle une tapisserie où était représentée la querelle d'Atrée et de Thyeste; l'eau de la purification apportée par Clytemnestre d'Argos à Aulis; la boucle de cheveux qu'Iphigénie, avant le sacrifice, avait envoyée à sa mère; enfin, la lance de Pélops qu'on avait cachée dans la chambre de la jeune fille[2]. Euripide n'a pas eu grand mérite à imaginer tout cela. C'est pourquoi Aristote préfère la reconnaissance précédente, qui sort de la fable même et qui est amenée par le progrès naturel des événements.

II

Duplicité d'action. — Hécube, Hercule, les Troyennes, les Phéniciennes.

Euripide, qui multiplie les incidents dans le cours d'une même action, a tenté quelque chose de plus hardi, dont les tragédies connues d'Eschyle et de Sophocle ne nous offrent point d'exemple : il a quelquefois enfermé deux actions dans le cadre d'une tragédie unique. Le fait est assez important pour qu'on le mette en lumière et qu'on essaie d'en trouver les raisons.

L'*Hécube*, pour commencer par la plus ancienne

1. *Poét.*, XVI, 5, p. 1454 *b*, 34 Vahlen.
2. *Iphig. en Taur.*, 811-826.

pièce de ce genre, est, de toute évidence, une tragédie en deux parties. La première de ces parties, qui avait suffi à Sophocle comme matière d'un drame entier[1], a pour dénouement la mort de Polyxène, sacrifiée par les Grecs aux mânes d'Achille. Le sujet de la seconde est la vengeance que tire Hécube du meurtrier de son fils Polydore. Ces deux parties ne sont liées entre elles que par un fil des plus ténus. Une vieille esclave, chargée de puiser de l'eau pour les ablutions des funérailles de Polyxène, voit flotter près du rivage le cadavre de Polydore et l'apporte à sa maîtresse : c'est ainsi que la tragédie, qui paraissait terminée, recommence. Il est donc incontestable que dans cette pièce il n'y a pas unité d'action. L'unité, si on la cherche, n'existe que dans le personnage principal, dans cette Hécube qui a épuisé les calamités humaines et dont le poète a voulu faire une vraie mère de douleurs. Pour ce dessein, une seule catastrophe ne suffisait pas : son malheur n'eût pas été assez complet. Il en fallait une seconde; il fallait qu'en un même jour, comme le prologue l'indique[2], elle eût sous les yeux les cadavres de ses deux enfants. Cette duplicité d'action a d'ailleurs pour conséquence un développement nouveau du caractère d'Hécube. A la mère désolée et abattue qui, après l'immolation de sa fille, « reste couchée par terre, étendue sur le dos et ensevelie sous ses voiles[3]», suc-

1. La tragédie de *Polyxène* (Schol. Eurip. *Hecub.*, 1) dont il ne reste qu'un petit nombre de courts fragments (Nauck², 479-485).
2. V. 45-46.
3. 486-487.

cède une femme que son second malheur pousse à bout, que le désir de la vengeance exalte et qui a soif de sang. Hécube, attirant Polymestor dans un piège pour lui crever les yeux et pour lui tuer ses enfants, est plus qu'une mère qui se venge : elle est déjà « cette chienne furieuse[1] » en qui, d'après la tradition, elle sera métamorphosée après sa mort[2]. Or, la fureur d'Hécube a été déchaînée sans doute par l'indigne trahison de Polymestor, mais cette fureur n'éclate si terrible que parce qu'elle grondait déjà sourdement. La mort de Polyxène explique l'atrocité de la vengeance d'Hécube. N'ayant pu châtier les Grecs qui lui ont arraché son enfant, Hécube venge du même coup sur Polymestor et son fils et sa fille. C'est ce qui fait comprendre peut-être comment les deux actions se succèdent dans la même pièce.

On croit trouver également une action double dans la tragédie d'*Hercule;* mais le dessein du poète n'est-il pas plus manifeste ici que dans l'*Hécube?* Le meurtre du tyran Lycos, qui semble terminer une première action, n'est point un dénouement. On est, il est vrai, satisfait de voir disparaître cet odieux personnage et ses victimes lui échapper. Mais, dès qu'Hercule est arrivé, on a senti que c'en était fait de Lycos, qui ne compte plus : on l'oublie vite, pour ne songer qu'au héros et à sa famille. Ce qui est donc en question pendant presque toute la durée de la pièce,

1. Vers 1265.

2. Dion Chrysost., *Orat.*, XXIII, t. II, p. 29, Reiske. Cicér., *Tuscul.*, III, 26.

c'est le sort de cette famille, menacée d'abord de mort, sauvée ensuite par l'intervention inattendue de son chef, anéantie enfin par lui dans un accès de folie furieuse. Et, après la catastrophe, comment ne s'intéresserait-on pas au sort du survivant, je veux dire du meurtrier involontaire, de cet Hercule dont le personnage, glorieux naguère, misérable maintenant, domine toute la pièce? C'est par lui que cette pièce est une; mais il est exact de dire qu'elle est comme coupée en deux par une péripétie violente. Euripide a évidemment cherché un effet de contraste. C'est au moment où Hercule revient triomphant, où il est le sauveur de sa famille et le libérateur de son peuple, qu'on le voit atteint brusquement du mal le plus affreux qui puisse frapper l'être humain, et que, dans cet état, il est entraîné aux actes les plus atroces. Un Hercule qui aurait paru sur la scène déjà malade, l'esprit troublé, laissant tout deviner et faisant tout craindre, eût été moins tragique que ce héros qu'un coup inattendu frappe en pleine gloire, que ce fort dompté en pleine force. Et ensuite, nouveau contraste, pouvait-on imaginer de scène plus poignante que celle du réveil d'Hercule, reprenant possession de lui-même et voyant ce qu'il a fait? La torture morale de cet homme, si vaillant jadis contre toutes les épreuves, maintenant abattu, honteux, désespéré, et qui veut mourir, éveillait une pitié d'un autre genre que le sort de ses victimes, mais qui n'était pas moins profonde. Il y a donc dans cette tragédie, malgré les apparences, une unité d'un ordre supérieur : la première partie de l'action, qui est de moindre im-

portance, a pour effet de donner à la seconde, qui est capitale, un relief plus saisissant.

La composition des *Troyennes* est encore moins conforme aux habitudes générales du théâtre de cette époque. Euripide semble y revenir à l'art d'Eschyle, en nous mettant sous les yeux, non une action qui marche, mais une situation pour ainsi dire immobile, dont on voit seulement, avec une émotion croissante, se succéder les aspects divers. Cette situation est celle du lendemain de la prise de Troie pour les femmes de la famille de Priam, dont l'infortune se déroule devant le spectateur en une série de tableaux. Un seul personnage est toujours présent sur la scène : Hécube, que viennent frapper toutes les douleurs du drame, et qui voit passer tour à tour devant elle, pour en être séparée à jamais, ce qui reste des siens. C'est d'abord sa fille Cassandre, destinée au lit d'Agamemnon, qui sort de la tente du chef des Grecs, une torche à la main, entonnant dans son délire le chant d'hyménée, prophétisant les malheurs qui attendent les Grecs et le renversement de la maison des Atrides. C'est ensuite Andromaque, qui arrive, avec Astyanax dans ses bras, pour annoncer à Hécube la mort récente de Polyxène, sacrifiée sur le tombeau d'Achille. C'est le héraut Talthybios, qui vient dire à Andromaque que le fils d'Hector est condamné à mort par les Grecs et qui lui arrache l'enfant. C'est encore — avec un temps d'arrêt ménagé par le poète dans l'expression de la douleur qui fait un instant place à celle de la vengeance — Ménélas, qui veut reprendre Hélène, mêlée aux captives

troyennes et dont Hécube réclame, avec insistance et acharnement, la mort; c'est enfin le corps d'Astyanax qui est apporté dans le bouclier de son père, et auquel son aïeule, après les adieux les plus touchants, donne la sépulture, tandis que Troie est en flammes. Voilà le dénouement. L'incendie de la ville, dont on entend le fracas, éclaire l'ensevelissement du dernier descendant de Priam, et à Hécube, qui va partir, il ne reste plus rien. Où trouver une plus grande unité que dans un sujet comme celui-là? Une patrie anéantie, une famille royale déchue et décimée, que les vainqueurs achèvent de détruire par le meurtre et par l'esclavage : il n'y a point là plusieurs actions, bien que les diverses parties d'une situation unique se succèdent au lieu de s'enchaîner. Qu'importe que la pièce soit dépourvue d'intrigue, sans péripétie, d'une composition simple et presque élémentaire, si elle fait naître l'émotion vraiment tragique que le poète a cherchée, si elle inspire une pitié profonde [1] pour Hécube et pour ces vaincues qui, en un jour, ont tout perdu?

Le drame des *Troyennes* se compose d'une succession d'épisodes dont l'ensemble produit cependant une impression simple. Celui des *Phéniciennes*, qui est construit tout autrement, a une action assez compliquée pour qu'on ait cru y voir « comme deux tragédies parallèles [2] ». Il est certain que, dans les

1. La pitié était l'impression dominante, mais il devait s'y mêler un sentiment d'indignation contre la cruauté des vainqueurs. Cette tragédie n'avait rien qui pût, comme les *Perses* d'Eschyle, exalter l'orgueil grec.

2. Patin, *Tragiques grecs*, 3e édit., t. III, p. 301.

Phéniciennes, l'intérêt se divise. Il s'attache avant tout sans doute à la rivalité d'Étéocle et de Polynice, rivalité qui en dépit des efforts de Jocaste suit son cours fatal; mais il s'attache encore, quoique d'une façon secondaire, à une personne morale, qui est la ville de Thèbes. Si le fils de Créon s'offre à la mort, ce n'est point pour son roi Étéocle : c'est pour le salut de Thèbes, sa patrie. Quand l'action se termine, le dénouement est complexe : Thèbes vit et triomphe ; les fils d'Œdipe sont morts et Jocaste après eux. D'une part, on entonne un chant de joie ; de l'autre, on pleure, et les deux impressions se mêlent dans la tragédie, comme elles peuvent se mêler dans la réalité d'une victoire. On n'est cependant pas partagé entre ces deux impressions : il y en a une qui est beaucoup plus forte que l'autre. A la fin de la pièce, le triomphe de Thèbes est au second plan; la catastrophe de la famille d'Œdipe est au premier. La pièce des *Phéniciennes* éveille donc un intérêt principal et essentiel, compliqué d'un intérêt secondaire qui se distingue à certains moments du premier, mais qui finalement lui reste subordonné. On n'y trouve pas, comme dans *Hécube*, deux actions d'égale valeur se succédant, mais deux actions d'importance inégale, qui se mêlent et s'entre-croisent, pour aboutir à deux dénouements, dont l'un domine l'autre par ses effets tragiques et le fait presque oublier. C'est donc une composition d'une espèce particulière que celle des *Phéniciennes*, et il faudrait interpréter Aristote bien étroitement pour reprocher à Euripide une œuvre comme celle-là, où ne se ren-

contre pas sans doute le genre d'unité auquel on est habitué, mais qui a, sans confusion ni désordre, le mouvement, la variété et la complexité de la vie.

Que faut-il penser de ces infractions à ce qui semble être une des lois de la tragédie grecque, l'unité d'action ? Certains critiques se sont demandé si Euripide, en écrivant vers la fin de sa vie des pièces de cette sorte, n'a pas été gagné par la contagion de l'exemple, ou si c'est par l'effet d'une erreur de goût qu'il a pris l'initiative « d'enfermer dans les limites d'une tragédie la matière de trilogies complètes [1] ». Cette double hypothèse contient plus d'une inexactitude. D'abord les pièces en question n'appartiennent pas toutes au même temps, ni aux dernières années de l'existence du poète : *Hécube* a été jouée vers 424 [2] ; *Hercule*, quelques années seulement après, et la supposition qu'à cette époque les tragiques autres que Sophocle et Euripide eussent composé assez de pièces à action complexe pour que ce genre fût devenu une mode entraînante et irrésistible, est une supposition purement gratuite. En second lieu, quelles sont, parmi les tragédies d'Euripide dont nous avons parlé plus haut, celles où l'on trouve « la matière d'une trilogie » ? Ce n'est assurément ni les *Phéniciennes*, ni les *Troyennes* : dans *Hécube* seulement et dans *Hercule*, on voit deux actions successives qui, amplifiées et développées, eussent pu remplir

1. God. Hermann, préface de son édition des *Phéniciennes*, p. XVIII.

2. On a depuis longtemps remarqué (Zirndorfer, *Chron. fab. Eurip.*, 38) que les vers 455-465 d'*Hécube* font allusion au rétablissement des fêtes de Délos, qui eut lieu à la fin de l'hiver de l'an 425 (Thucyd., III, 104).

deux drames distincts; nulle part on n'en voit trois. Les rapports que l'on a essayé d'établir entre le système trilogique de l'ancien théâtre grec et les tragédies d'Euripide où l'unité paraît manquer [1], se justifient donc difficilement. N'est-il pas plus probable que le poète n'a nullement songé à rappeler l'usage, tombé en désuétude, de la trilogie, mais qu'en groupant quelquefois deux actions de valeur inégale sous l'unité d'un personnage principal, il a au contraire prétendu innover? Et n'est-ce point là encore une preuve de son esprit d'originalité, et de la peine qu'il s'est donnée pour se frayer dans le domaine de l'art tragique un chemin qui fût à lui?

III

Euripide critique d'Eschyle. — Rapprochement des pièces où les deux poètes ont traité les mêmes sujets.

Les observations qui précèdent sur la double action des *Phéniciennes* nous amènent à rapprocher Eschyle d'Euripide. Celui-ci traita plusieurs fois, dans treize tragédies exactement [2], les mêmes sujets que son

1. Patin, *Tragiques grecs*², t. III, p. 333. Le même critique avait cependant fait justement observer, en un autre endroit (p. 298), que « lorsque Euripide renferme dans un même cadre les événements divers, et avant lui séparés, d'une longue histoire, ce n'est pas simplement une infraction irréfléchie à cette loi de l'unité sous laquelle était née sa muse et dont elle savait porter le joug, mais bien plutôt *la recherche volontaire d'une autre sorte d'unité* ».

2. Ces tragédies sont, par ordre alphabétique : les *Bacchantes* (*Penthée* d'Eschyle), *Électre* (les *Choéphores*), les *Héraclides*, *Ixion*, *Iphi-*

prédécesseur : sur ces treize tragédies, il nous en reste trois qui permettent d'établir une comparaison utile avec trois autres drames également conservés d'Eschyle. En éclairant l'étude des *Phéniciennes* par celle des *Sept contre Thèbes*, en plaçant *Électre* à côté des *Choéphores*, *Oreste* à côté des *Euménides*, comment ne comprendrait-on pas plus facilement les procédés particuliers à l'art d'un poète qui s'est mis souvent et de propos délibéré dans la nécessité de faire autrement que son devancier?

A-t-il eu la prétention de faire mieux? On le croirait, à voir les traits qu'il lui lance en passant. Cette intervention, cette intrusion, que nous avons déjà signalée, de la satire littéraire dans la tragédie, est assurément chose singulière et inattendue. Faut-il cependant reprocher à un poète qui se voyait attaqué avec violence, et qui ne pouvait se défendre que par la voix des personnages de son théâtre, d'avoir eu recours au seul moyen qui fût à sa disposition? Bien avant l'époque des *Grenouilles*, on avait déjà mis en balance Eschyle et Euripide; et, de même que chez nous Racine eut longtemps à lutter contre la malveillance des admirateurs obstinés de Corneille, de même sans doute, à Athènes, il se trouva, sans compter Aristophane, beaucoup de gens à qui les merveilles des drames d'Eschyle firent fermer les yeux sur les mérites de ceux d'Euripide, dont ils ne voulurent voir que les défauts trop réels. Injuste-

génie à Aulis, *Œdipe*, *Oreste* (les *Euménides*), *Palamède*, *Téléphos*, *Hypsipylé* (*Néméa*), *Phaéthon* (les *Héliades*), *Philoctète*, les *Phéniciennes* (les *Sept contre Thèbes*).

ment rabaissé, déprécié avec passion, comment celui-ci eût-il résisté à la tentation de la riposte et au plaisir malin de railler à l'occasion le vieux poète auquel on le sacrifiait [1]? Il s'était égayé, dans son *Électre*, de la reconnaissance des *Choéphores;* dans ses *Phéniciennes*, il tourne en ridicule les invraisemblances du drame des *Sept*.

Ce n'était pas la première fois qu'il s'attaquait à cette pièce, dont un personnage des *Suppliantes* avait déjà, incidemment, fait la critique. Quand les cadavres des chefs argiens sont apportés sur la scène, tandis qu'éclatent les gémissements et les sanglots de leurs mères, Thésée s'approche et veut qu'Adraste proclame hautement ce que furent de leur vivant ces héros dont la vaillance mérite d'être proposée en exemple aux jeunes Athéniens. Mais voici ce qu'il ajoute : « Il est pourtant une chose que je ne te demanderai pas, pour éviter de me rendre ridicule : c'est l'indication de l'adversaire auquel chacun d'eux eut affaire dans le combat, et de l'ennemi qui le blessa de sa lance. Je ne saurais ni poser de pareilles questions, ni ajouter foi à ceux qui prétendent y répondre. C'est à grand'peine en effet si, quand on est en face de l'ennemi, on peut distinguer ce qu'il est le

1. Euripide, qui ne ménage pas Eschyle, ne paraît pas avoir attaqué Sophocle. Du moins, la contradiction, que quelques critiques croient apercevoir entre une maxime de l'*Antigone* de Sophocle (v. 563) et une autre maxime de l'*Antigone* d'Euripide (*Fragm.*, 165, Nauck²) ne nous frappe point; et cette contradiction fût-elle réelle, peut n'avoir pas été intentionnelle. — Ce qui est plus probable, c'est que dans sa *Mélanippe enchaînée* (*Fragm.*, 492), le poète s'en prenait aux poètes comiques, ces hommes « qui se font du rire un métier lucratif », dont il avait eu tant à se plaindre.

plus nécessaire de voir[1]. » L'allusion satirique est encore plus précise dans un passage des *Phéniciennes*. — Un prisonnier étant arrivé du camp ennemi avec la nouvelle que l'armée argienne va envelopper Thèbes, Étéocle délibère sur la situation avec Créon, dont il finit par adopter les prudents conseils. Il ne fera pas sortir des murs l'armée thébaine, il se tiendra sur la défensive. « Je placerai, dit-il, nos chefs à chaque porte, les opposant en nombre égal à ceux des Argiens. Mais nommer chacun de ces chefs quand l'ennemi est campé au pied même de nos remparts, ce serait perdre bien du temps[2]. » Le poète qui perd du temps à une pareille énumération, c'est Eschyle, dans une scène célèbre du drame des *Sept*; scène incontestablement trop longue et vraiment démesurée[3], où, tandis que retentissent aux portes de Thèbes les clameurs de l'ennemi, Étéocle et l'éclaireur dépensent, en paroles et en descriptions plus épiques que dramatiques, des instants précieux pour l'action. Euripide ne s'est pas trompé dans sa critique : il s'est attaqué à l'un des points vulnérables de la tragédie des *Sept*. Mais, en évitant les invraisemblances qu'il relève chez Eschyle, et en composant sa pièce autrement, a-t-il réussi à faire une œuvre aussi forte? C'est ce qu'il nous faut examiner.

Le sujet des *Phéniciennes* est le même que celui

1. 846-856. Les vers 849-852, que nous ne traduisons pas, sont une interpolation.

2. 749-752.

3. Elle a une étendue de près de 300 vers, quand la pièce dans son entier en a 1078.

des *Sept*; mais combien ces deux tragédies se ressemblent peu! Une différence tout extérieure, qui est l'indice de profonds changements dans l'économie intérieure du drame, saute aux yeux d'abord. La pièce d'Euripide est beaucoup plus étendue que celle d'Eschyle[1]. C'est qu'un intervalle de soixante ans environ les sépare, et que, dans cet intervalle, un goût nouveau s'est formé. Le public athénien, qui a assisté à tant de représentations tragiques, médiocres ou excellentes, est devenu exigeant et ne se contente plus de la simplicité, un peu nue, de l'art d'Eschyle. Un drame comme celui des *Sept*, composé d'un millier de vers seulement, dont plus d'un tiers est chanté par le chœur, eût paru alors trop court[2]. Euripide, reprenant le même sujet, était donc forcé d'amplifier l'action, dans une mesure d'autant plus grande que la part du chœur devait être restreinte. Or, comme cette action, en elle-même et telle qu'Eschyle l'avait représentée, était d'une simplicité extrême, Euripide ne pouvait la développer qu'à la condition d'y introduire des personnages nouveaux et de la compliquer d'incidents.

Dans les *Phéniciennes*, il y a jusqu'à six personnages qu'on ne trouve pas chez Eschyle : Polynice et Jocaste; Tirésias, Ménoikeus et Créon; Œdipe. Créon ne joue qu'un rôle secondaire, et Œdipe ne se montre que quand tout est fini. Mais les autres

1. Elle a environ 700 vers de plus.

2. D'après Suidas, v. Ἀρίσταρχος, ce serait Aristarque de Tégée, contemporain d'Euripide, qui aurait le premier donné au drame tragique l'étendue qu'il devait garder.

prennent au drame une part plus ou moins active.

Polynice qui, dans les *Sept*, ne paraît que mort sur la scène, y paraît vivant dans les *Phéniciennes*. Eschyle le fait connaître seulement par ses menaces et par l'emblème de son bouclier; Euripide le montre et lui donne un caractère. Presque au début du drame, Polynice entre, à la faveur d'un armistice, dans l'enceinte de Thèbes, pour y avoir avec Étéocle une entrevue qui lui a été ménagée par sa mère Jocaste. En mettant les deux frères en présence, cette entrevue accuse le contraste de leurs natures. Étéocle est violent, intraitable, dominé par une passion unique, l'ambition, qu'il pousse jusqu'au cynisme. Polynice a l'âme moins vigoureuse que son frère. Il tremble en franchissant les murs de Thèbes; mais il a pour lui la justice; il est honnête et humain, accessible aux sentiments de tendresse et aux affections de famille. Pendant son altercation, à un moment où il devrait être tout entier à sa colère et uniquement possédé de la fureur de la vengeance, il demande à voir son père, à voir ses sœurs. C'est seulement quand Étéocle lui a tout refusé et que sa patience est à bout, qu'il se redresse sous l'insulte et qu'il relève le défi qui lui est jeté. Son humanité généreuse reparaîtra à ses derniers moments : avant d'expirer, il aura pitié de son frère mourant. C'est donc un personnage intéressant et touchant que celui de Polynice, et il n'est pas difficile de justifier son intervention dans une action qui, sans elle, serait arrivée trop rapidement à son terme.

Cette intervention entraînait celle de Jocaste. Seule

l'autorité maternelle pouvait être assez forte pour obtenir d'Étéocle qu'il revît son frère avant la lutte décisive. Mais ce n'est qu'au mépris des traditions générales qu'Euripide fait vivre et mourir Jocaste à cette époque. Dans l'*Odyssée*[1], Jocaste s'est pendue de désespoir aussitôt qu'elle a appris qu'elle était la femme de son fils : elle se pend également dans l'*Œdipe-Roi* de Sophocle. Euripide seul la suppose vivante longtemps après la révélation du terrible secret. C'est qu'il a besoin de son existence, nécessaire à l'agencement et au mouvement du drame complexe qu'il a conçu. Jocaste chez lui est une mère qui, revoyant un fils longtemps absent, s'abandonne à de longues effusions de tendresse; qui a préparé et qui cherche à opérer entre les deux frères ennemis un rapprochement pour lequel elle emploie tous les moyens et toutes les raisons; qui, n'y ayant pas réussi, est torturée de douleur et d'inquiétude; qui enfin, à la nouvelle de l'engagement du combat singulier, se précipite vers le champ de bataille, où elle se perce le cœur à côté de ses enfants. Ce rôle de mère provoque une émotion d'un genre particulier que rien ne rappelle dans les *Sept*.

Les personnages secondaires, Créon, Tirésias, Ménoikeus, correspondent, dans les *Phéniciennes*, à l'intérêt secondaire qu'éveille la ville de Thèbes, dont le poète a voulu séparer le sort de celui des deux frères. C'est pour qu'Étéocle connaisse l'avenir réservé à Thèbes par les dieux que Créon fait appeler le devin Ti-

1. XI, 271 et suiv.

résias; c'est pour détourner les malheurs qui menacent la patrie que Tirésias désigne la victime humaine réclamée par Arès; c'est pour sauver cette même patrie que Ménoikeus se dévoue. Ces trois rôles se tiennent et contribuent ensemble à la même action. On peut contester l'utilité de cette action, qui complique le drame; on ne peut contester l'intérêt dramatique qui s'attache aux scènes où ces personnages figurent.

L'intervention d'Œdipe[1] paraît moins facile à justifier. Les critiques anciens qui signalent des hors-d'œuvre dans les *Phéniciennes* qualifient d' « addition superflue[2] » la scène d'Œdipe partant pour l'exil. Cette scène, certainement un peu longue, est-elle de trop? Quand on sait comment sont morts Étéocle et Polynice, et leur mère après eux, la tragédie, il est vrai, semble finie. Mais il faut songer que ce sont les imprécations d'Œdipe contre ses fils qui ont été cause de leur querelle et de leur fin misérable; que la mort d'Étéocle et de Polynice, que celle de Jocaste, qui n'a pas voulu leur survivre, sont en réalité l'œuvre d'Œdipe. C'est pour qu'Œdipe connaisse les effets de sa colère que le poète l'a fait vivre jusque-là et qu'à la fin de la pièce il le fait sortir, sous la conduite d'Antigone, du palais où il était enfermé. La vue de ce vieillard fatal qui, avant d'aller mourir en exil, s'approche des cadavres des siens, pour dire adieu à ceux qu'ont tués ses malédictions, laissait le spectateur sur une grande impression. La catastrophe des

1. Vers 1539 et suiv.
2. Voir, en tête de la pièce, l'argument d'Aristophane le grammairien.

Phéniciennes, rattachée à la destinée d'Œdipe, était plus saisissante.

Aucun des personnages que nous venons de nommer n'a de rôle chez Eschyle. Dans les *Sept contre Thèbes*, un personnage unique mène toute l'action : c'est Étéocle ; les autres ne comptent point. Le chœur n'est là que pour exprimer les terreurs d'une ville assiégée et pour faire ressortir, par son trouble féminin, la mâle fermeté du roi. Antigone et Ismène qui viennent, après la catastrophe, pleurer sur leurs frères, sont des personnages épisodiques. L'éclaireur ne sert qu'à donner la réplique au roi ; le messager, qu'à apporter la nouvelle du dénouement. Étéocle est donc le seul personnage agissant de la pièce. Eschyle l'a animé, comme il convenait, d'une haine furieuse contre son frère. Quand il apprend que Polynice est à la septième porte, cette fureur éclate : « Apportez-moi, crie-t-il, mes cnémides, ma lance, mon bouclier[1] ! » En vain essaie-t-on de l'arrêter : Étéocle, jusqu'alors si maître de lui-même, ne s'appartient plus ; il se sent entraîné par une force irrésistible, qui est celle de l'imprécation d'Œdipe, et il part. Mais, avant ce moment décisif, Étéocle a eu toutes les qualités d'un roi : c'est un homme grave, prudent, réfléchi, qui, au milieu des lamentations des femmes et dans le trouble général, ne perd la tête à aucun moment, qui prend avec calme et sang-froid toutes les résolutions nécessaires ; c'est, en un mot, un vrai chef d'État.

1. 675, éd. Weil, coll. Teubner.

L'Étéocle d'Euripide est tout autre. Dans son entrevue avec Polynice, il se montre d'abord franchement odieux. Un instant seulement, il exprime un sentiment qui a l'apparence d'un sentiment d'honneur : « S'il ne veut pas céder, dit-il, c'est que son frère est venu devant Thèbes avec une armée étrangère, et qu'il serait honteux pour les Thébains d'avoir peur des menaces des Argiens[1]. » Mais sa véritable raison, celle qu'il développe, sur laquelle il insiste, est celle-ci : J'ai le pouvoir : je le garde, parce que j'y tiens; et il déclare impudemment que son désir de régner passe pour lui avant la justice. Là-dessus quelques critiques s'indignent vertueusement au nom de la morale publique. Il est certain qu'Étéocle est odieux; mais Euripide a-t-il eu tort de le faire tel? Étéocle chez lui est un des types de l'ambition : en créant ce type, n'est-il pas évident que le poète a voulu peindre cette passion, non dans ce qu'elle peut avoir de noble à quelques égards, dans ses audaces généreuses et ses éclatantes témérités, mais dans ce qu'elle a de bas, dans son défaut de scrupules, dans son mépris du droit? La maxime par laquelle Étéocle termine son discours, dont elle résume le sens : « Si il faut violer la justice, c'est pour conquérir la royauté qu'il est beau de le faire[2] », est révoltante, mais cruellement vraie. N'est-elle pas la formule, plus ou moins avouée, de tous les grands ambitieux, des faiseurs de coups d'État de tous les temps?

1. 512 et suiv.

2. 524-525. Cicéron, *de Officiis*, III, 21, 82, reprochait cette maxime à Euripide. César la citait.

Ce caractère d'Étéocle dont l'ambition est la passion maîtresse — la haine pour son frère n'est que l'effet de cette ambition — est cependant un caractère incomplet. Étéocle fait rarement preuve des qualités que son rôle réclame. Cet homme qui a un si vif désir de rester roi ne possède pas les mérites d'un roi. Placé en face des difficultés, il hésite, il tâtonne : c'est Créon qui doit les résoudre pour lui. A la nouvelle que l'ennemi va investir la ville, il veut, avec une armée inférieure en nombre, opérer une sortie, livrer bataille en rase campagne, et il parle d'inonder bientôt la plaine du sang des Argiens. Quand les réflexions prudentes de Créon ont un peu calmé sa jeune impétuosité, il propose successivement trois moyens de venir à bout de l'ennemi : une surprise de nuit, une attaque au moment du repas, une charge de cavalerie. Comme aucun de ces moyens n'obtient l'approbation de Créon, il en est réduit à suivre les conseils de celui-ci, c'est-à-dire à opposer simplement sept chefs thébains aux sept chefs argiens [1]. Ces chefs, il n'a pas le temps, dit-il, de les nommer; mais on peut supposer qu'il serait fort en peine de les nommer, parce qu'il serait embarrassé de les choisir. Étéocle qui, dans sa conversation avec Créon, vient de se montrer stratégiste très malhabile, ne doit pas savoir, ce qui est un des talents du commandement, faire choix de ses auxiliaires. D'ailleurs, cet homme si pressé trouve, avant de courir à l'ennemi, le temps d'adresser à Créon des recommandations de

1. 710-750.

famille. Il veut d'abord que sa sœur Antigone se marie avec Hæmon, fils de Créon, parce que ce projet de mariage est un des éléments qui doivent entrer dans la composition de la dernière scène de la tragédie. Il ordonne ensuite, sous peine de mort, que personne ne donne la sépulture à Polynice parce qu'Antigone, à la fin, voudra enfreindre cet ordre, et qu'à ce propos s'élèvera entre elle et Créon un conflit qui pourra être intéressant. Comment méconnaître le caractère artificiel de ces prévisions d'Étéocle, uniquement inventées pour justifier d'avance et pour rattacher au drame des incidents qui ne faisaient pas partie du sujet? L'Étéocle d'Euripide, si occupé de détails accessoires, si dépourvu, dans les choses essentielles, de clairvoyance et de décision, ambitieux cynique, sans talent et sans caractère, ne saurait soutenir la comparaison avec l'énergique figure de l'Étéocle d'Eschyle.

Il y avait pour Euripide une autre occasion d'infériorité. Le chœur, qui tient tant de place dans les *Sept*, y est composé de jeunes filles thébaines, tandis que ce sont des Phéniciennes qui composent celui d'Euripide. Nous sommes avertis par le poète, et cet avertissement n'est pas inutile, que c'est à la suite d'une victoire remportée par les Tyriens que ces jeunes filles ont été envoyées en Grèce pour être consacrées, comme offrandes, au culte d'Apollon. Au moment où elles se dirigeaient vers Delphes, but de leur voyage, l'arrivée inattendue de l'armée d'Argos les a forcées de s'enfermer dans Thèbes. Mais quelle nécessité de faire venir ce chœur de si loin? Pourquoi

cette fable? Le scholiaste a cru pénétrer l'intention du poète : « C'est à dessein, dit-il, que les femmes du chœur ne sont pas du pays, mais des étrangères : c'est afin qu'elles puissent ensuite, sans avoir rien à craindre, reprocher à Étéocle son injustice. Comment auraient-elles pu critiquer le roi, si elles avaient été ses sujettes[1] ? » Cette explication, ingénieuse en apparence, n'est point exacte. En quoi donc consiste cette critique faite par le chœur de l'injustice d'Étéocle? En une réflexion, une seule pour toute la pièce, et qui tient en deux vers[2]. Est-ce en vue de ces deux vers, qui n'ont rien du reste de bien compromettant pour celles qui les prononcent, qu'Euripide a imaginé cette histoire de jeunes filles envoyées de Tyr à Delphes, et qu'il a composé son chœur comme il l'a fait? N'est-il pas à supposer seulement que, s'il a choisi des jeunes filles phéniciennes, c'est parce qu'Eschyle, dont il ne voulait pas suivre les traces, avait choisi de jeunes Thébaines? Mais cette indépendance n'a pas tourné à son avantage. Chez Eschyle, les jeunes filles tremblent pour leurs pères, pour leurs frères, pour leurs familles et pour elles-mêmes; elles sont en proie aux angoisses de femmes qui s'attendent à voir leur ville prise d'assaut. Chez Euripide, elles n'ont dans les murs de Thèbes ni parents, ni amis et ne peuvent, en conséquence, éprouver pour la ville qui leur donne l'hospitalité que des sympathies, faiblement motivées par une lointaine communauté d'origine entre les deux peuples. Il est donc impos-

1. Schol. 202.
2. 526-527.

sible qu'elles ressentent vivement le contre-coup des événements. Le chœur des *Phéniciennes*, par le fait même qu'il se composait d'étrangères, était condamné à être moins pathétique que celui des *Sept*.

Ce n'est là qu'une différence secondaire. La différence capitale, c'est qu'Euripide, en traitant le même sujet qu'Eschyle, s'est vu forcé de substituer à une action dramatique simple une action complexe. Or, cette complexité devait avoir un double effet : elle faisait d'abord qu'une partie des événements qui, chez Eschyle, se passe en dehors de la scène, se déroulât sur la scène; qu'il y eût, par suite, moins de récits et plus de mouvement. Elle réclamait en outre l'introduction de personnages étrangers au drame d'Eschyle. De là, ces créations du poète : Polynice si touchant, Ménoikeus si héroïque, Jocaste si profondément mère; en sorte que les *Phéniciennes* ne sont pas uniquement, comme les *Sept*, un drame guerrier d'une impression simple, mais un drame humain aux impressions multiples, qui, en restant terrible par ses catastrophes, est souvent attendrissant par les incidents qui se mêlent au large cours de son action.

Passons à l'*Électre* d'Euripide, qui rappelle les *Choéphores* et qui fait songer en même temps à l'*Électre* de Sophocle. Nous n'avons pas l'intention d'établir entre ces trois tragédies une comparaison suivie et détaillée, qui manquerait certainement de nouveauté[1], mais seulement de demander à ce rap-

1. Cette comparaison a été jadis développée longuement par M. Patin, *Trag. grecs*, t. II, chap. VIII. Elle a été faite depuis brièvement,

prochement ce que nous cherchons à connaître, c'est-à-dire les combinaisons auxquelles Euripide a eu recours quand il s'est appliqué à des sujets déjà traités avant lui.

L'action des *Choéphores* est des plus simples. Près du tombeau d'Agamemnon, où Électre et les femmes du chœur répandent des libations pour obéir à Clytemnestre, qu'un songe vient d'épouvanter, s'opère la reconnaissance d'Oreste et de sa sœur qui concertent leur plan de vengeance. Oreste et Pylade pénètrent dans le palais à la faveur d'une ruse. Égisthe, qu'on est allé chercher pour recevoir les étrangers, arrive et tombe sous leurs coups. Clytemnestre, après s'être débattue sur la scène contre son fils, est entraînée et tuée par lui derrière la scène. Le fond du théâtre s'ouvre : on aperçoit les cadavres d'Égisthe et de sa complice. Oreste, qui en frappant sa mère a obéi à un ordre d'Apollon, montre, pour achever de se justifier, le voile dans lequel Agamemnon a été enveloppé jadis par les meurtriers; mais son esprit commence à se troubler, et il voit déjà les Furies. — Chez Sophocle, où le personnage principal n'est plus Oreste, mais Électre, la reconnaissance se distingue de celle des *Choéphores* en ce qu'elle est accompagnée d'une péripétie. On apporte à Électre les cendres d'Oreste; Électre croit son frère mort : un instant après, il lui apparaît vivant. De plus, les deux meurtres se succèdent dans un autre ordre : Clytemnestre est tuée la première, et rapidement, par son fils; Égisthe n'est

mais avec une rare précision, par M. Weil (Notice sur *Électre*, dans son édition de *Sept Tragédies d'Euripide*).

tué qu'après elle; l'horreur du parricide se trouve atténuée par l'impression de la justice de cette seconde vengeance. Oreste enfin n'est pas et ne sera pas poursuivi par les Furies.

Si l'*Électre* de Sophocle, comme on le croit généralement[1], a précédé celle d'Euripide, notre poète, ayant à lutter avec deux maîtres de l'art tragique, ne pouvait manquer d'être assez embarrassé pour donner après eux une forme nouvelle et personnelle à un sujet très connu, très populaire, dont il ne lui était pas permis d'altérer les données essentielles. Cet embarras se trahit plus d'une fois dans la composition de la pièce. Quelques-uns des moyens qu'Euripide emploie pour rajeunir le vieux drame de la vengeance du meurtre d'Agamemnon ressemblent moins à des combinaisons qu'à des expédients. Il change d'abord le lieu de la scène. Dans les *Choéphores*, c'est à peu de distance du palais, auprès du tombeau d'Agamemnon, qu'Oreste et Électre se rencontrent et se reconnaissent; c'est auprès de ce mort, qu'ils invoquent et qui est comme présent à leur entretien, qu'ils s'encouragent et s'animent mutuellement à la vengeance. Chez Sophocle, la scène est également à Argos, devant la demeure des Atrides. Chez Euripide, elle est à la campagne. Pour quelle raison? C'est qu'Électre habite, au penchant d'un coteau, une chaumière où elle est la compagne d'un pauvre culti-

1. A vrai dire, la date de l'*Électre* de Sophocle ne peut se déterminer même d'une façon approximative, et c'est pour des raisons d'art, qui n'ont rien de décisif, qu'on place d'ordinaire cette tragédie avant celle d'Euripide, qui paraît devoir être rapportée à l'an 413.

vateur, qu'Égisthe l'a forcée d'épouser. Ce cultivateur est assurément un fort honnête homme; mais à quoi sert-il dans la suite de la pièce, sinon à fournir au poète l'occasion d'une ou deux tirades contre le préjugé de la noblesse? Voilà donc une invention qui introduit un personnage inutile à l'action. C'est, il est vrai, dans ce ménage rustique qu'Oreste, errant autour d'Argos pour trouver sa sœur, reçoit par hasard l'hospitalité avec son ami Pylade; et, comme cette hospitalité est aussi pauvre qu'elle est cordiale, le bon laboureur, pour faire fête à ses hôtes, se voit forcé d'aller emprunter des vivres à un voisin; et ce voisin est précisément le père nourricier d'Agamemnon, le vieillard qui jadis a sauvé Oreste des mains d'Égisthe; et c'est lui enfin qui, en venant apporter les provisions qu'on lui demande, reconnaîtra Oreste. Ainsi, Électre réduite à la condition de paysanne, l'homme des champs qui est son mari et qui ne l'est que de nom, le vieillard du voisinage, tout cela ne tend qu'à amener la reconnaissance par des moyens autres que ceux dont Eschyle et Sophocle s'étaient servis. On peut trouver que ces moyens sont bien laborieux.

Le changement du cadre de l'action devait avoir pour effet de modifier les circonstances des deux meurtres. Il fallait expliquer comment Égisthe et Clytemnestre quittent le palais et la ville pour venir aux champs tomber, l'un après l'autre, sous les coups de Pylade et d'Oreste. Mais les champs ne sont-ils pas peuplés de divinités? Égisthe sera donc amené par le désir, assez peu vraisemblable, d'honorer les divi-

nités champêtres. Oreste, qui ne s'est pas attardé à goûter la joie des embrassements d'Électre et qui veut agir sans retard, apprend du vieillard qu'Égisthe est tout près, occupé aux préparatifs d'un sacrifice en l'honneur des Nymphes. Le roi n'a pas sa garde avec lui; il n'est entouré que de quelques esclaves : le moment est donc favorable. Oreste part. Peu d'instants après, on entend des cris : Égisthe est tué, le messager en apporte la nouvelle, et bientôt les deux amis traînent sur la scène le cadavre sanglant, qu'Électre se donne le sauvage plaisir d'insulter.

Le motif qui amène Clytemnestre n'est guère plus sérieux. Électre, pour attirer sa mère, lui fait dire qu'elle est accouchée d'un fils, et que, dans son inexpérience, elle a besoin d'elle pour offrir aux dieux le sacrifice d'usage du dixième jour. Clytemnestre, qui a suivi sans doute un autre chemin que celui près duquel Égisthe a péri, arrive sans défiance : elle franchit le seuil de la chaumière où se tiennent cachés Oreste et Pylade, et elle tombe dans le guet-apens. Ces circonstances font d'Électre un personnage assez différent de celui d'Eschyle et de Sophocle. Oreste ici n'est que le bras qui exécute, en tremblant, la vengeance dont Électre est l'âme résolue. Électre a, pour son frère, la décision, le sang-froid, l'absence de scrupules et d'émotion, la haine farouche. C'est elle qui imagine le piège tendu à sa mère et qui l'y conduit froidement; c'est elle qui excite de la voix Oreste, dont le cœur faiblit; et quand celui-ci se couvre les yeux de son manteau pour ne

pas voir ce qu'il fait, c'est Électre qui dirige la main de son frère et la pointe de son épée vers le sein de leur mère suppliante. Cette fille, d'une cruauté implacable, qui n'a pas un moment d'hésitation, qui n'entend pas un seul instant la voix du sang, fait franchement horreur. Euripide l'a voulue telle, non pas seulement pour qu'elle ne ressemblât point à l'Électre de ses devanciers, mais pour rendre odieuse et révoltante l'exécution du meurtre d'une mère et pour faire condamner ce meurtre, au nom de la morale naturelle, par les spectateurs de son drame[1]. En raison de ces préoccupations qui sont évidentes, ce drame laisse une impression différente de ceux d'Eschyle et de Sophocle sur le même sujet. Il leur est d'ailleurs, comme on l'a bien des fois démontré, fort inférieur pour la conduite de l'action comme pour le dessin des caractères. Mais l'*Électre* d'Euripide est, parmi les pièces qui nous sont restées de lui, une des moins bonnes, tandis que celles de ses rivaux sont au nombre de leurs chefs-d'œuvre. Il serait injuste de juger l'art tout entier du poète sur cette unique comparaison.

Entre l'*Oreste* d'Euripide et les *Euménides* d'Eschyle le rapport est beaucoup moins étroit. Ces tragédies ne se ressemblent qu'en deux points : de part et d'autre, Oreste est en proie aux Furies vengeresses de sa mère ; de part et d'autre, il subit un jugement. Mais les Furies, qui, dans le drame d'Eschyle, sont

1. Les Dioscures, à la fin de la pièce, ont soin de rejeter sur Apollon la responsabilité de cette action, qui pour eux est un crime (v. 1266, 1296). Cf. *Oreste*, v. 30.

des personnes réelles, que l'on a devant les yeux, n'existent plus, dans celui d'Euripide, qu'à l'état de fantômes et de visions d'un cerveau malade; et le jugement, au lieu de se passer devant l'Aréopage, a pour scène l'assemblée populaire d'Argos, ce qui en change tout à fait les conditions et le caractère. Des deux côtés sans doute le sort d'Oreste est en question; mais chez Euripide le sort d'Électre se trouve lié à celui de son frère, et les incidents de l'action, comme le dénouement, sont tout autres. En réalité, le poète, pour ne pas être gêné par le souvenir d'Eschyle, a inventé une intrigue nouvelle. Son drame d'*Oreste* commence où finissait celui d'*Électre*, quelques jours après le meurtre, au moment où Ménélas, qui a erré sur les mers beaucoup plus longtemps qu'Agamemnon, revient de l'expédition de Troie et aborde à Argos avec Hélène qu'il a retrouvée. Ménélas sera un des personnages principaux du drame. Oreste, qui prévoit la condamnation dont les Argiens vont frapper les parricides, n'espère qu'en Ménélas : à peine ce dernier est-il arrivé qu'il invoque et qu'il implore son appui. Mais Ménélas a plus de prudence que de générosité : il est moins touché des prières d'Oreste que de la colère du vieux Tyndare, père de Clytemnestre, qui réclame la vengeance du crime. Oreste insistant, il lui répond par des paroles vagues; il hésite, ne promet rien; enfin, il se déclare impuissant. Survient Pylade, qu'Oreste met au courant de la situation. Les deux jeunes gens décident de se rendre ensemble à l'assemblée du peuple, où Oreste plaidera lui-même sa cause; mais cette démarche ne

sauve ni Oreste ni Électre, qui sont condamnés par le jugement populaire à se donner eux-mêmes la mort avant la fin du jour. Tandis que le frère et la sœur ont ensemble un dernier entretien, Pylade, qui se déclare prêt à mourir avec eux, leur suggère une résolution nouvelle : avant de mourir, il faut se venger de Ménélas, qui les trahit en les abandonnant; et le plus sûr moyen de l'atteindre, c'est de lui tuer cette femme qu'il aime encore malgré ses perfidies, cette Hélène dont la mort donnera satisfaction à la Grèce. Électre propose en outre, comme mesure de précaution contre la fureur de Ménélas, de s'emparer d'Hermione et de la garder en otage. Ce qui est décidé s'exécute. On entend les cris d'Hélène, qu'Oreste et Pylade égorgent traîtreusement dans le palais ; Hermione arrive et tombe entre les mains des deux amis qui la gardent à vue. En vain Ménélas, rentré trop tard, ébranle les portes du palais : le palais est bien fermé, et Oreste d'en haut montre à Ménélas sa fille, la gorge découverte, qu'il menace de la pointe de son épée : il la tuera, si son père ne consent à intervenir auprès des Argiens pour leur faire rapporter leur sentence de mort. Ménélas, partagé entre la fureur de la vengeance et l'instinct paternel, ne sait à quoi se résoudre, quand Apollon vient à point mettre un terme à ses perplexités et arranger les choses. Hélène qui, après avoir été frappée par Oreste et Pylade, a disparu d'une façon merveilleuse, aura désormais, à titre de fille de Jupiter, le ciel pour demeure. Oreste ira subir un second jugement à Athènes, où il sera absous, et il se réconci-

liera ensuite avec Ménélas, en épousant sa fille Hermione, tandis que Pylade prendra Électre pour femme.

On voit, par cette rapide analyse, qu'à part l'intérêt qui s'attache à la personne d'Oreste, la pièce n'a presque rien de commun avec les *Euménides*. A une tragédie d'une gravité religieuse et d'une action simple Euripide a substitué un drame tout humain, aux événements variés, aux incidents inattendus, et dont le dénouement, les anciens l'avaient déjà remarqué[1], ressemble un peu à un dénouement de comédie.

Parmi les sujets qu'Euripide traita après Eschyle, il n'en est plus qu'un qui puisse nous fournir, entre les deux poètes, sous le rapport de l'action dramatique, certains points de comparaison : c'est le sujet de *Philoctète*. Le *Philoctète* d'Euripide, joué avec la *Médée* et le *Dictys* en 431, est antérieur de plus de vingt ans à celui de Sophocle. Notre poète ne rencontrait donc là que la rivalité d'Eschyle.

De la pièce d'Eschyle comme de celle d'Euripide nous ne saurions à peu près rien, si un rhéteur de l'époque de Trajan, Dion Chrysostome, ne s'était avisé un beau jour de lire de suite, en les comparant, les trois tragédies des trois grands maîtres, et s'il n'avait pris la peine de nous transmettre les impressions de sa lecture[2]. Ces impressions, que nous voudrions plus complètes, sont cependant précieuses à recueil-

1. Voir le premier argument de la pièce.

2. Dion Chrys., *Orat.*, 52. Ce morceau a été traduit par M. Egger dans son *Histoire de la critique chez les Grecs*, p. 441-447, 3e édition.

lir. — Chacune des trois pièces, s'il faut en croire Dion, était un chef-d'œuvre; il déclare qu'il lui a été impossible de trouver un morceau « qui pût décider de la défaite de l'un ou de l'autre des trois rivaux ». Il semble cependant que chez Eschyle, dont Dion loue la grandeur, la simplicité antique, la hardiesse de pensée et d'expression, l'action dramatique laissait quelquefois à désirer, en ce qui est surtout de la vraisemblance. Eschyle avait mis en présence à Lemnos Ulysse et Philoctète; mais il avait supposé que ce dernier ne reconnaissait pas son ennemi. « Ceux qui n'aiment pas Eschyle, dit le rhéteur, pourraient lui reprocher de n'avoir pas assez cherché à rendre admissible cette supposition »; et Dion, qui est impartial et bienveillant, essaie de justifier le vieux poète, en faisant observer que dix ans écoulés ont dû apporter quelque changement aux traits d'Ulysse, et en laissant entendre que Philoctète, blessé, malade, condamné à une longue solitude, peut bien avoir perdu la mémoire des physionomies. Ces excuses sont assurément insuffisantes. Autre invraisemblance de la pièce d'Eschyle : les personnages du chœur, qui étaient, non point des compagnons de Néoptolème comme chez Sophocle, mais des Lemniens, s'approchaient de Philoctète, comme s'ils le voyaient pour la première fois, et comme si, depuis dix ans que le malheureux habitait leur île, personne ne lui eût encore adressé la parole. Euripide, qui, dit le rhéteur, « apporte dans tous les détails un soin si intelligent, qui ne laisse rien d'invraisemblable et ne néglige rien », ne devait pas encourir les mêmes reproches.

Chez lui, tout était prévu. Ulysse abordera Philoctète dès le commencement du drame, mais il l'abordera sans pouvoir être reconnu ; car sa divinité protectrice, Athèna, qui le pousse à cette démarche, a changé ses traits et modifié le son de sa voix. D'autre part, comme il est impossible qu'aucun habitant de Lemnos n'ait été déjà en relation avec Philoctète, Euripide introduira dans sa pièce un Lemnien, nommé Actor, qui est connu du héros, pour s'être intéressé sans doute à sa misère[1].

Une autre différence essentielle entre les deux pièces, c'est que, dans celle d'Euripide, les Troyens envoyaient auprès de Philoctète une députation chargée de le décider à venir défendre leur pays avec les armes d'Hercule. Les délégués de Priam se rencontraient donc, devant la caverne de Philoctète, avec les délégués des Grecs, Ulysse et Diomède ; les premiers cherchant à exploiter la haine du héros contre ses anciens compagnons d'armes, les seconds essayant de calmer ses rancunes et de réveiller en lui le sentiment de la patrie grecque. Cette situation, en même temps qu'elle donnait un intérêt nouveau à l'action, fournissait matière à l'un de ces débats contradictoires auxquels Euripide se complaît. Nous en croirons volontiers Dion Chrysostome, qui devait se connaître en rhétorique, quand il affirme qu'Euripide, faisant plaider à ses personnages deux causes contraires, s'était montré plein d'art, « d'une fécondité

1. Chez Hygin (*Fab.*, 102), Actor est roi de Lemnos, et c'est un de ses bergers, nommé Iphimachos, qui fournit à Philoctète sa subsistance.

et d'une habileté oratoire incomparables ». Nous l'en croirons aussi quand il parle des « leçons utiles » que renferme cette tragédie, dont les chœurs en particulier abondaient en sentences et en exhortations morales. Les drames d'Euripide avaient donc en 431, et la *Médée* ne dément point cette assertion, quelques-uns des caractères ou, si l'on veut, des défauts essentiels qui les distinguent de ceux de Sophocle.

Dion Chrysostome nous renseigne également sur ce qu'était le caractère d'Ulysse dans les trois pièces : « L'Ulysse d'Eschyle, dit-il, a la finesse et la ruse des hommes de ce temps-là, mais il est bien loin de la malignité de ceux d'aujourd'hui. Celui de Sophocle a plus d'humanité et moins de dissimulation que celui d'Euripide ». Cette dernière observation se trouve confirmée par ce que nous savons de la première scène de la pièce d'Euripide, scène dont Dion, dans un autre morceau[1], nous a donné une paraphrase en prose. — Ulysse, qui vient de débiter le prologue, voit s'approcher de lui Philoctète, qui ne le reconnaît pas sous son déguisement, et la conversation s'engage entre eux. Ulysse apprend bientôt à son interlocuteur qu'il est Grec, et de ceux qui sont allés à Troie. Peu s'en faut que ces mots ne lui coûtent cher, car le premier mouvement de Philoctète est de vouloir se venger de l'abandon où on l'a laissé : il tend son arc et vise l'inconnu. Celui-ci n'a que le temps de lui donner le change, en assurant qu'il a eu, lui aussi, à souffrir des Grecs et qu'il a été forcé

1. *Orat.*, 59.

de quitter l'armée, persécuté qu'il était par Ulysse : il raconte à Philoctète, qui s'indigne, comment ce dernier a fait condamner à mort Palamède, en l'accusant calomnieusement de trahison, et comment depuis ce temps-là il poursuit de sa haine tous les amis de Palamède. C'est pour échapper à ses menaces qu'il s'est enfui du camp des Grecs et qu'il a abordé à Lemnos. Philoctète, dont il vient par ce moyen de capter la confiance, lui raconte alors toutes ses misères. — Dans cette scène, l'Ulysse d'Euripide, comme on le voit, faisait preuve d'une dissimulation qui allait jusqu'au cynisme, puisqu'il osait rappeler le fait le plus honteux de sa vie, la condamnation à mort de Palamède [1]. Il semble donc que le poète avait outré, jusqu'à le rendre absolument odieux, le caractère traditionnel d'Ulysse.

Comment le dénouement était-il amené? Sophocle, venu le dernier, s'était servi d'un procédé dont Euripide lui avait donné souvent l'exemple : une intervention divine. Chez lui, c'est Hercule qui apparaît à la fin du drame, pour décider Philoctète à se rendre à Troie avec ses armes. Rien n'indique qu'il en fût de même chez les deux autres poètes : l'artifice employé par Sophocle autorise même à supposer le contraire. Tout ce qu'on croit savoir des moyens inventés par Euripide pour produire le dénouement, c'est que, dans son drame, Philoctète, dont les douleurs s'étaient calmées, essayait de vérifier, en visant un

1. Nous avons dit que cet évènement était le sujet d'une tragédie d'Euripide, le *Palamède*, où devaient ressortir toute la perfidie et toute la scélératesse d'Ulysse.

but éloigné, s'il était encore aussi habile archer qu'autrefois, et qu'Ulysse joutait avec lui[1]. C'est de cette façon que l'arc et les flèches de Philoctète tombaient entre les mains d'Ulysse, qui ne devait plus s'en dessaisir.

Euripide n'est pas indigne des éloges dont l'accable Dion. Dans les sujets où il a voulu se mesurer avec Eschyle, on est frappé de l'habileté qu'il déploie à inventer des situations et à créer des personnages, de sa fertilité d'imagination dans le détail varié des circonstances et des incidents, de son ingéniosité à tout prévoir et à éviter ces invraisemblances où Eschyle était tombé, soit par inexpérience, soit par dédain; de sa dextérité enfin à mêler et à entre-croiser les fils d'une action dont la complexité rappelle celle de la vie. Mais cet art habile compense-t-il tant d'autres infériorités, et la différence des génies et la nécessité des temps? En un mot, l'impression tragique que laissent les drames encore élémentaires d'Eschyle n'est-elle pas plus forte que celle de ces pièces mieux agencées, aux artifices savants? Et la force de cette impression n'est-elle pas due précisément à cette simplicité d'action à laquelle Euripide, pour s'affranchir des exemples de son prédécesseur comme pour satisfaire les exigences nouvelles du public, ne pouvait plus se tenir?

1. Himerius, *Orat.*, XIV, 1. Sur toute cette question, voir Welcker, *Griech. Trag.*, II, p. 512-522, qui rapproche les fragments du *Philoctète* d'Euripide des indications de Dion Chrysostome.

IV

Les éléments comiques.

Dans cette variété de combinaisons où se joue l'art facile d'Euripide, il en est qui paraissent étrangères à l'essence même de la tragédie. Le désir de faire du drame héroïque une fidèle peinture des réalités humaines entraîna quelquefois le poète à ne pas tenir compte de la distinction jusqu'alors très marquée du genre tragique et du genre comique : dans ses tragédies, il introduisit une part de comédie. Quintilien, qui considérait Ménandre comme un admirateur et un imitateur studieux d'Euripide, avait ses raisons pour établir un tel rapprochement[1]. Ce n'est pas seulement en effet l'esprit d'observation répandu dans tout le théâtre que nous étudions, la satire qu'on y rencontre des mœurs et des idées du temps, la préoccupation des questions sociales, le ton des sentences morales, la langue, qui font penser à la comédie nouvelle : plusieurs de ces pièces renferment encore des scènes qui, considérées en elles-mêmes, sont proprement des scènes de comédie.

Le drame d'*Alceste* peut-il nous en fournir d'utiles exemples? Il y a sans doute, au commencement, certains détails qui font sourire. Thanatos, rencontrant Apollon à la porte du palais d'Admète, s'aperçoit

1. *Inst. Orat.*, X, 1, 69. — M. Guillaume Guizot, dans son étude sur *Ménandre*, p. 360 et suiv., a fait ressortir, par d'ingénieuses considérations, l'influence qu'Euripide a pu exercer sur la comédie.

que le dieu est armé d'un arc, et cet arc ne lui dit rien de bon. A deux reprises, Apollon se voit obligé de rassurer son interlocuteur, en lui garantissant l'honnêteté de ses intentions. Dans la suite de ce même dialogue, les deux personnages, qui affectent parfois de mal se comprendre, échangent une série de quiproquos assez amusants malgré leur subtilité[1]. On pourrait encore, vers la fin de l'altercation d'Admète avec son père, signaler le ton de la comédie dans la franchise avec laquelle le vieillard laisse éclater son amour de la vie[2]. Ce n'est pas non plus un vrai héros tragique que cet Hercule qui, reçu chez Admète, accueilli par des gens en deuil, se met à l'aise chez eux et s'y tient en joie, buvant à plein gosier, hurlant des chansons grossières, pour venir ensuite donner au public, dans son ivresse loquace, des leçons de belle humeur et de morale facile. Mais l'*Alceste*, parmi les pièces que l'auteur présenta au même concours, occupait, on l'a souvent remarqué, la quatrième place, celle du drame satyrique[3]. On suppose donc généralement que le poète, en même temps qu'il mêlait à dessein dans l'action de sa pièce ce qui se touche dans la vie, la joie et les larmes, avait voulu y rappeler le genre satyrique dont Hercule, avec ses appétits puissants et son exubérante sensualité, était l'un des personnages traditionnels.

1. Vers 35 et suiv., 49, 55 et suiv.
2. 712-726.
3. L'auteur du second Argument de la pièce énumère les drames de la tétralogie dans l'ordre suivant : les *Crétoises, Alcmæon à Psophis, Téléphos, Alceste.*

Un héros en état d'ivresse[1] n'était cependant pas une nouveauté sur la scène tragique. Eschyle déjà, dans ses *Cabires*, avait montré les compagnons de Jason pris de vin et titubant[2]. Sophocle avait été plus loin. Dans le drame qui avait pour titre : le *Banquet des Achéens*, et qui est bien une tragédie, il avait décrit une orgie des chefs grecs, et il n'avait pas reculé, dans cette description, devant les réalités les plus grossières. Ulysse, excité par la boisson, lançait à Thersite un projectile « qui n'avait rien de parfumé », un vase qui venait se briser sur la tête du misérable[3]. Voilà de quoi nous étonner! Le nom de Sophocle éveille dans nos esprits de telles idées de noblesse, qu'on est déconcerté par ce détail, trop bien attesté pour être mis en doute. Mais ce détail nous montre que l'ivresse d'Hercule, dans l'*Alceste* d'Euripide, ne serait pas, à elle seule, une raison suffisante pour que l'on refusât de considérer l'*Alceste* comme une tragédie pure, au même titre que les *Cabires* d'Eschyle ou que les *Banqueteurs* de Sophocle.

On n'a pas les mêmes doutes pour la tragédie d'*Hélène*. Là, ce n'est point une ou plusieurs scènes

1. Remarquons d'ailleurs que l'ivresse d'Hercule n'est pas une ivresse folle, qu'elle est traversée par la préoccupation de l'avenir incertain et par la pensée de la mort, v. 782, 785.

2. « C'est Eschyle le premier, dit Athénée, X, p. 428 *f*, et non, comme quelques-uns le prétendent, Euripide qui donna, *dans la tragédie*, le spectacle de gens ivres. » On ne peut donc supposer que les *Cabires* fussent un drame satyrique. Welcker, d'après le sujet de la pièce qui se rapporte à l'expédition des Argonautes et à Lemnos, conjecture qu'elle faisait partie de la même trilogie qu'*Argo* et *Hypsipylé*.

3. Athénée, I, p. 17 *d-f*. Fragm. 140, Nauck[2].

qui paraissent peu tragiques; c'est la donnée même de la pièce qui produit des situations comiques. Sans que le poète s'inquiète le moins du monde de se contredire[1], Hélène, dans le drame qui porte ce nom, n'est plus la femme adultère qui a suivi à travers les mers le beau Pâris; elle n'est plus la merveilleuse beauté, fatale aux Grecs comme aux Troyens. Réduite aux proportions d'une femme ordinaire, d'une femme honnête, qui aime bourgeoisement son mari, et qui lui reste bourgeoisement fidèle pendant tout le temps qu'elle est séparée de lui, la guerre une fois terminée, elle le retrouve sur la terre étrangère, vraiment heureuse de le revoir, pure de toute souillure, sans qu'aucun désir coupable ait même effleuré son cœur. Cette Hélène d'un genre tout nouveau eût été méconnaissable pour les spectateurs, si le prologue ne les eût avertis du changement. La transformation du caractère d'Hélène n'appartient pas, il est vrai, à Euripide; elle est de l'invention du poète lyrique Stésichore d'Himère. Celui-ci, dit-on, ayant parlé d'Hélène d'une façon peu respectueuse dans l'un de ses chants, fut puni de ce méfait par les Dioscures, qui le rendirent aveugle. Informé du motif de sa cécité, Stésichore composa alors un autre chant, sa *Palinodie*, où il faisait amende honorable, en déclarant Hélène innocente de tout le mal qu'on lui avait

1. Dans les *Troyennes*, Hélène est un objet de haine et d'exécration. Ménélas ne lui pardonne pas. Il ordonne à ses esclaves de la traîner par les cheveux hors de la tente d'Agamemnon, et il la ramène en Grèce avec l'intention de la faire lapider. Dans l'*Oreste*, elle est également fort maltraitée. Oreste et Pylade vont la tuer pour venger sur elle les malheurs de la Grèce, quand elle est enlevée au ciel.

imputé; et le poète recouvra aussitôt la vue[1]. Mais comment était-il possible, autrement qu'en se jouant, d'altérer à ce point la tradition? Supprimer la faute d'Hélène c'était supprimer la cause de la guerre de Troie, et par suite la guerre de Troie elle-même; c'était taxer de mensonge Homère et les poètes qui s'étaient inspirés des récits homériques. Stésichore, pour tout concilier, imagina un moyen ingénieux qu'Euripide lui empruntera. D'après lui, ce n'est pas Hélène elle-même que Pâris a emmenée à Troie : c'est seulement son apparence, son ombre; c'est un fantôme formé à son image. Grecs et Troyens se sont entre-tués pour ce fantôme, tandis que la véritable Hélène, l'Hélène en chair et en os, a été enlevée par Hermès et transportée en Égypte dans l'île de Pharos, où Ménélas doit un jour la retrouver. Ce dédoublement d'Hélène en une personne réelle et une personne fantastique était une invention bizarre qui, mise sur la scène, ne pouvait manquer d'avoir des effets comiques. C'est ce qui arrive dans la pièce d'Euripide.

Quand Ménélas est jeté par la tempête sur les côtes d'Égypte, avant de reconnaître le pays et d'aller chercher de quoi subvenir à sa détresse, il laisse dans une caverne, sous la garde de ses compagnons de naufrage, la femme que jusqu'alors il a prise pour Hélène. Mais voici qu'au moment où il frappe à la porte d'une maison, qui est le palais du roi d'Égypte, la vieille femme qui lui ouvre, après un court échange

1. Platon, *Phèdre*, p. 243 *a*. Cf. la réhabilitation d'Hélène par Isocrate dans son Ἐγκώμιον.

de paroles, lui apprend que cette demeure est habitée par Hélène. Ménélas n'y comprend rien. Comment Hélène pourrait-elle être à la fois dans ce palais et dans la grotte qu'il vient de quitter[1]? Son étonnement se change en une stupeur inquiète, quand, un instant après, la véritable Hélène se présente à ses yeux. Il croit bien la reconnaître; c'est elle; il la reconnaît en effet. Hélène, de son côté, reconnaît son mari, malgré les haillons dont il est couvert; mais, elle a beau faire, elle ne réussit pas à convaincre entièrement de son identité Ménélas, plongé dans un embarras inextricable. Comment peut-il être le mari de deux Hélènes à la fois, « lui qui n'en a épousé qu'une[2] »? Son cas est fort amusant. Cette situation équivoque, que le poète exploite sans la prolonger outre mesure, a enfin un terme. Un des naufragés vient annoncer fort à propos que la femme qui était dans la caverne, la fausse Hélène, a subitement disparu dans les airs, sous la forme d'un fantôme. Ménélas est soulagé d'un grand poids; il n'a plus à craindre d'être bigame, et il s'abandonne, avec la femme réelle et unique qu'il vient de retrouver, aux démonstrations de la joie la plus pure et aux expansions de la plus vive tendresse. Mais, où est donc la tragédie?

La même réflexion peut s'appliquer à une scène de l'*Ion :* celle où Xouthos et le fils d'Apollon se trouvent pour la première fois en présence l'un de l'autre. On se rappelle comment le dieu, pour se tirer

1. 470-500.
2. 571 et suiv.

de la situation délicate où il est vis à vis de Créüse, a imaginé de faire adopter par le mari de celle-ci l'enfant qui est le sien. « La première personne que tu rencontreras en sortant du temple, a dit l'oracle à Xouthos, sera ton fils. » Et Xouthos, tout surpris qu'il est, n'hésite cependant pas, pour obéir au dieu, à donner au jeune Ion, qui s'offre le premier à ses regards, le nom de fils. S'il était réellement le père de l'enfant, la scène pourrait être touchante. Mais, comme Xouthos n'est pas le père, mais seulement le mari de la mère, et comme il joue dans la pièce un rôle de dupe qui, bien que le dupeur soit un dieu, le rend un peu ridicule, cette scène provoque seulement une douce et légère gaîté. Comment ne pas s'amuser aux dépens de Xouthos et de sa simplicité d'esprit? Contrairement à ce qu'on attendait, c'est le jeune homme, c'est Ion, qui dans cette affaire est perspicace ou tout au moins curieux, et c'est l'homme mûr, c'est Xouthos qui ne l'est point. Ion ne se contente pas de cette découverte qu'il a un père dont il ne se doutait guère; il veut savoir surtout quelle est sa mère et comment il est venu au monde. Xouthos, lui, ne sait rien, se perd là-dessus en conjectures peu édifiantes, et paraît enfin se préoccuper si peu de la question, qu'on s'égaie de cette naïveté, très voisine des limites de la sottise[1]. Xouthos du reste n'est pas un héros du noble pays de l'Attique : c'est un Achéen, un étranger entré par un mariage dans une famille athénienne; on peut rire de lui.

1. *Ion*, 517-565.

Il y a donc quelquefois dans le théâtre d'Euripide un comique de situation qui tient au sujet même de la pièce. Il y a aussi, et plus souvent, des personnages dont le langage produit, par intervalles, un effet comique, bien que les événements où ils se trouvent mêlés soient des événements tragiques. Mais entre ces personnages il faut distinguer. Les esclaves et les gens du peuple, par exemple, n'ont nulle part dans la tragédie grecque les sentiments des héros, et ils font de temps en temps sourire par l'expression naïve de leur égoïsme. Les messagers ne peuvent arriver sur la scène sans se plaindre de la longueur de la route qu'ils ont parcourue, du froid ou du chaud qu'ils ont endurés, des dangers réels ou imaginaires auxquels ils ont échappé, sans s'attarder à mille détails insignifiants, avant d'en venir à l'événement important et souvent capital dont ils sont chargés d'apporter la nouvelle. Les nourrices, elles aussi, dépensent plus d'une parole vaine. Celle des *Choéphores*, Cilissa, n'apprend pas sans déplaisir la fausse nouvelle de la mort d'Oreste; mais ce qui la touche surtout dans ce malheur c'est l'inutilité des peines que l'enfant lui a coûtées alors qu'il était dans ses langes, c'est le souvenir des nuits qu'elle a passées jadis auprès de lui; et elle donne sur la toilette de son nourrisson, sur la nécessité où elle était de prévoir chacun de ses besoins, sans y réussir toujours, des détails du réalisme le plus cru[1]. Et l'on rit du bavardage de cette bonne femme au moment même

1. 749 et suiv.

où l'on était ému; car c'est elle qui vient chercher Égisthe, et l'arrivée d'Égisthe, on le prévoit, va précipiter le drame. De même, dans l'*Antigone* de Sophocle, il y a un homme du commun, un garde, dont le langage et l'attitude contrastent avec la gravité des circonstances : c'est celui qui est chargé d'annoncer à Créon que le cadavre de Polynice, malgré la surveillance dont il était l'objet, a reçu d'une main inconnue les premiers honneurs funèbres. L'inquiétude de cet homme, qui est venu malgré lui et en tremblant, ses précautions oratoires pour faire connaître au roi la fâcheuse nouvelle, le soin qu'il prend de dégager sa responsabilité, son empressement à vider la place aussitôt qu'il s'est acquitté de sa mission[1], tout cela est vraiment plaisant.

Euripide n'est donc pas le premier poète tragique qui ait fait tenir à des esclaves des propos qui excitaient l'hilarité du public. Mais peut-être l'esclave de son *Oreste* est-il plus comique que ne l'avait été jusqu'alors aucun de ses pareils. Cet homme — circonstance aggravante pour lui — est un eunuque phrygien qui, avant même qu'il eût ouvert la bouche, était reconnu à son costume. Les Asiatiques sans doute n'étaient pas des personnages de théâtre nouveaux pour les Athéniens, qui avaient vu représenter les *Édoniens*, les *Bassarides*, les *Perses* d'Eschyle; mais c'était un moyen toujours sûr de plaire à des Grecs que de rendre ridicule un barbare. Les spectateurs riaient donc

1. Soph., *Antig.*, 223-231. — Le messager des *Suppliantes* d'Euripide déclare (v. 634 et suiv.) qu'il apporte de bonnes nouvelles : *d'abord* il est sauvé; *ensuite*, Thésée est vainqueur.

d'abord de l'accoutrement du Phrygien; ils riaient ensuite et surtout de son effarement et de sa mine épouvantée. Pour fuir le danger dont il était menacé, il s'est échappé par les triglyphes doriques; en langage moderne, il a sauté par la fenêtre, et le voilà maintenant courant en tout sens sur la scène, possédé d'une telle peur qu'il voudrait « s'envoler dans les plaines de l'air ou sur la mer qu'entoure de ses bras le fleuve Océan[1] ».

Que lui est-il donc arrivé? Il était auprès d'Hélène, occupé à agiter un éventail de plumes autour de la tête de sa maîtresse, quand la catastrophe a éclaté. Oreste, sous prétexte d'adresser une prière à Hélène, l'a entraînée près du foyer de Pélops, tandis que Pylade chassait de la chambre les esclaves et les mettait sous clef. Le crime alors s'est consommé. Oreste a saisi Hélène par les cheveux, lui a incliné le cou sur l'épaule gauche, et lui a plongé son glaive dans la gorge. Aux cris qu'elle poussait, les esclaves ont enfoncé les portes des chambres où ils étaient enfermés et se sont portés au secours de leur maîtresse. Mais que peut contre deux Grecs résolus une troupe de Phrygiens? Les uns sont tués, les autres blessés; la plupart — et notre homme est du nombre — ont cherché leur salut dans une fuite prudente. Mais le malheureux n'est pas au bout de ses épreuves. Tout d'un coup, il se trouve en face d'Oreste, qui sort du palais, et qui le poursuit, l'épée nue. Alors commence une vraie scène de comédie. Le Phrygien tient

1. 1375 et suiv.

à ses maîtres, Hélène et Ménélas, mais il tient encore plus à l'existence, et, pour sauver cette misérable vie d'esclave, il fera tous les sacrifices; il dira tout ce que voudra Oreste; il prêtera tous les faux serments qui lui seront demandés. « N'as-tu pas crié au secours pour Ménélas? lui demande le héros. — Non, j'ai crié pour que l'on te vînt en aide, à toi, car tu le mérites mieux que lui. — C'est donc justement que la fille de Tyndare a péri? — Très justement, eût-elle eu trois gorges pour recevoir la mort. — C'est par lâcheté que ta langue me flatte : au fond tu ne penses pas ce que tu dis. — Comment ne serait-ce pas justice, elle qui a perdu la Grèce et les Phrygiens? — Jure, ou bien je te tue, que tu ne parles pas ainsi pour me plaire. — Je le jure par ma vie, et ce n'est pas là un vain serment. [1] » Il faut se figurer, pendant ce dialogue, l'esclave à genoux, tout tremblant, dans l'attitude de l'adoration asiatique, devant Oreste debout qui dirige vers lui la pointe de son épée. Cette épée inquiète le Phrygien : « Écarte ton glaive, dit-il à Oreste; de près il épouvante et il lance des éclairs de mort. — Crains-tu d'être pétrifié, comme si tu voyais la Gorgone? — Non, je crains de mourir; la tête de la Gorgone, je ne la connais pas. — Tu es esclave, et tu as peur d'Hadès qui te délivrerait de tes maux? — Tout homme, fût-il esclave, est heureux de voir la lumière. — Tu dis vrai, ton bon sens te sauve; mais rentre dans le palais. — Ainsi donc tu ne me tueras pas? — Tu as ta grâce. — Voilà qui est bien dit. —

1. 1510-1517.

Oui, mais je pourrai changer d'avis. — Voilà qui n'est pas bien dit [1]. »

Oreste, il l'avoue ensuite, n'est sorti du palais que pour empêcher l'esclave d'ameuter Argos par ses cris; il n'a jamais voulu le tuer, il s'est amusé seulement à lui faire peur. Peut-être Oreste s'amuse-t-il trop pour un homme dont l'épée est teinte de sang [2]. Mais cette plaisanterie, succédant immédiatement au récit d'une scène de meurtre, n'est-elle pas précisément faite pour essayer d'atténuer l'impression de l'acte d'Oreste, que le désir de la vengeance ne justifie pas assez pour lui enlever ce qu'il a d'odieux? Hélène, qui a des torts généraux envers les Grecs, n'a point de tort particulier envers Oreste, lequel ne peut se plaindre que de Ménélas. Celui-ci a refusé de plaider sa cause auprès des Argiens : est-ce une raison pour lui tuer sa femme? Le châtiment est en disproportion avec l'offense. En faisant suivre d'une scène comique cette tentative d'assassinat [3], le poète semble donc nous avertir de ne pas prendre trop au sérieux le meurtre d'Hélène, meurtre qui n'est pas ordinaire, puisque la victime disparaît subitement d'une façon merveilleuse, et que le coup d'épée d'Oreste la fait entrer tout droit dans l'immortalité.

En rendant ridicule un esclave, Euripide ne s'écartait pas des traditions; en faisant rire d'un héros, il

1. 1519-1526.

2. C'est la réflexion que fait, au vers 512, le scholiaste, sous cette forme : « Ce qui suit n'est pas digne de la tragédie ni de la situation d'Oreste ».

3. Le meurtre d'Hélène n'est pas entièrement consommé; elle est seulement frappée. Cf. les paroles d'Apollon au vers 1632 et suiv.

innova[1]. Dans les tragédies qui restent de lui, trois héros, par leur attitude, par leur langage à certains moments de l'action, sont des personnages tragi-comiques : Amphitryon, Iolaos et Polynice.

Les deux premiers, d'un âge très avancé, donnent le spectacle, l'un de l'égoïsme, l'autre de l'impuissance de la vieillesse. Quand Hercule, après l'accès de folie furieuse où il a massacré sa femme et ses enfants, est étendu sur le sol, plongé dans un lourd sommeil, Amphitryon, qui arrive sur la scène à pas lents, recommande avec insistance au chœur de ne faire aucun bruit. Est-ce pour qu'un repos prolongé répare les forces et la raison du héros? C'est surtout parce qu'Amphitryon a peur pour lui-même. Il tremble qu'Hercule, en se réveillant trop tôt, ne brise les liens dont on l'a attaché et ne se précipite sur lui. Tout à coup, Hercule fait un mouvement : il se retourne; il va peut-être sortir de son sommeil. « Laissez-moi fuir, dit Amphitryon, et me cacher au fond du palais. » Le vieillard ne veut pas convenir du reste que c'est la mort qu'il redoute : il essaie de donner le change sur les motifs de sa peur. « S'il me tue, dit-il, moi son père, à ses forfaits précédents il en ajoutera un nouveau ; aux Érinyes qui le poursuivent se joindra celle du parricide! » Et, en même temps, il court se cacher et engage les gens du chœur à en faire autant. Cependant Hercule se réveille, ne sa-

1. On peut bien trouver un certain comique dans le dialogue de Prométhée et d'Océan chez Eschyle (*Prom.* 284-396), et chez Sophocle, dans la poltronnerie d'Ulysse, qui a peur, sans vouloir en convenir (*Ajax*, 73 et suiv.). Mais ces traits ne sont qu'indiqués très légèrement. Euripide appuie et insiste.

chant où il est et appelant quelqu'un. Le ton de sa voix ne doit pas paraître trop inquiétant, puisque Amphitryon, qui tout à l'heure voulait fuir, fait mine maintenant d'être héroïque. « Vieillards, demande-t-il au chœur, dois-je aller au-devant du malheur qui me menace? » Au même moment, un reste de frayeur le cloue à sa place. C'est seulement quand il a bien constaté qu'Hercule est rentré en possession de toute sa raison qu'il se rassure un peu et qu'il finit, sur les exhortations du coryphée, par se résoudre à approcher [1].

Chez Iolaos, ce n'est pas la poltronnerie, mais l'excès contraire qui est comique. A la nouvelle que l'armée athénienne est en ligne devant l'armée argienne, ce vieillard tout cassé, qui se traîne à peine, est gagné par la fièvre du combat et déclare qu'il veut courir au champ de bataille, où pas un ennemi ne soutiendra son regard. En vain lui représente-t-on que ses forces sont inférieures à son courage : il partira. On décroche pour lui, dans le temple de Jupiter Sauveur, qui a donné asile aux suppliants, toute une armure de combat, beaucoup trop lourde pour ses épaules, qui sera portée par un esclave jusqu'au moment d'entrer dans la mêlée. Et ce soldat extraordinaire quitte la scène, le dos courbé, à petits pas lents, une lance dans la main droite, le bras gauche appuyé sur un serviteur bien nécessaire pour aider sa marche. Il n'en parle pas moins de courir sus aux gens d'Argos et d'aller pourfendre leurs boucliers de sa vaillante

1. *Hercule*, 1042-1076; 1109 et suiv.

épée[1]. Ce qui amuse en lui, c'est donc le contraste qu'il y a entre sa débilité sénile et ses intentions belliqueuses[2].

Polynice, qui n'est pas un vieillard, mais un homme dans la force de l'âge, ne se comporte pas non plus toujours en héros de tragédie. Entré dans Thèbes à la faveur d'un armistice, il a peur et redoute un piège. On le voit arriver sur la scène lentement, à pas comptés, promenant à droite et à gauche des regards inquiets. La vue de l'épée qu'il tient à la main le rassure un instant, mais cette confiance ne dure pas. Il a entendu ou cru entendre un bruit, et ce bruit le fait trembler. Il crie : « Qui va là? » Heureusement pour lui, tout à côté est un autel où il espère trouver refuge en cas d'alarme. L'aspect des jeunes filles du chœur, qu'à leur mine il juge inoffensives, achève bientôt de lui rendre son sang-froid, et alors, bravement, il rengaîne son épée[3]. — La situation d'esprit de Polynice est, il faut en convenir, assez invraisemblable. En franchissant les portes de Thèbes, il semble qu'il doit avoir confiance dans sa mère, puisque c'est sa mère qui l'a appelé, et qu'il ne peut douter d'elle, ni du respect de la parole jurée. S'il crai-

1. *Héraclides*, 680-738.

2. C'est encore la vieillesse qui est un instant ridicule, dans les *Bacchantes*, quand Tirésias et Cadmos, accablés par l'âge et tout décrépits, veulent courir au Cithéron pour y célébrer avec les femmes le culte de Dionysos. « Essaie de me soutenir, dit le devin au roi; j'en ferai de même pour toi. Il serait honteux de voir tomber deux vieillards » (v. 363-365). On souriait peut-être aussi à voir s'avancer le chœur d'*Hercule*, composé de vieux à la démarche tremblante, se traînant péniblement appuyés sur des bâtons (v. 108-113).

3. *Phéniciennes*, 261-277.

gnait un guet-apens, il ne devait pas venir sans escorte, ou bien, voulant braver le danger, il lui fallait s'avancer résolument, décidé à disputer sa vie en cas d'attaque. Pourquoi tant de précautions? Est-ce pour avoir le temps de fuir devant le péril? Mais les portes de Thèbes sont fermées derrière lui; toute retraite lui est impossible. Est-ce pour n'être point surpris et pouvoir tenir tête à l'ennemi? Il est seul: à quoi lui servira son épée contre une troupe d'adversaires? Les frayeurs injustifiées de Polynice font donc que cette scène produit une impression qui touche de fort près au comique. Mais on admettra difficilement que le poète ne l'ait pas senti et ne l'ait pas voulu [1]. Les anciens avaient déjà fait la remarque qu'Euripide a rapetissé les héros tragiques. Ce Polynice, qui devrait être brave, audacieux même jusqu'à la témérité, il nous le montre tremblant, presque poltron. Est-ce seulement pour que le contraste avec son frère Étéocle soit plus complet? C'est surtout sans doute parce qu'il a voulu prêter à cet homme de race héroïque une des faiblesses les moins nobles de l'humanité vulgaire.

Le comique se mêle encore quelquefois aux situations les plus tragiques. Dans les *Bacchantes*, Penthée, déguisé en femme et en Ménade, qui croit voir deux soleils et deux Thèbes, qui voudrait porter le Cithéron sur ses épaules; Dionysos qui lui rend les services d'une camériste, faisant rentrer sous la mitre une boucle de cheveux rebelle, serrant la ceinture

1. C'est ce que croyait Godefroy Hermann, Préface des *Phéniciennes*, XX.

trop lâche, arrangeant les plis de la robe[1], amusent, en même temps qu'on tremble; car on sait vers quel dénouement le drame s'avance et qu'il sera terrible.

Cette introduction d'éléments comiques[2] au cœur de la tragédie (qui n'a rien d'ailleurs de régulier et dont on aurait tort[3] de grossir l'importance) est-elle un ressouvenir de cette époque lointaine où, dans le drame attique, tragédie et comédie se confondaient encore[4]; où l'art, errant au hasard de son inexpérience, n'en était pas arrivé à séparer les deux genres et à circonscrire chacun d'eux dans des limites précises? Il n'y a pas là, croyons-nous, affectation d'archaïsme, mais bien plutôt parti pris d'innovation. De même qu'en créant des personnages d'une complexion moins vigoureuse que ceux d'autrefois, Euripide espère les rendre plus intéressants par des défaillances qui les amoindrissent, mais les font plus humains, de même en imaginant des scènes voisines de la co-

1. *Bacch.*, 912-946.

2. On pourrait signaler encore, parmi ces éléments, l'espèce d'énigme que proposait, dans la tragédie de *Thésée*, un berger qui, ne sachant pas lire, décrivait les caractères du mot ΘΙΠΣΕΥΣ, qu'il laissait deviner, lettre par lettre, aux auditeurs (Athénée, V, p. 454 *b*; Nauck², Fragm. 382). Mais ce berger est un homme du commun. A ce titre, il lui était permis d'amuser le public, comme le font quelquefois les messagers des tragédies d'Eschyle et de Sophocle. C'était là, du reste, des jeux familiers aux poètes tragiques, à en juger par les exemples analogues tirés d'Agathon et de Théodecte. (Athén. *l. cit. c-d.*)

3. Certains commentateurs d'Euripide découvraient chez lui le comique un peu partout. Voir l'observation du scholiaste d'*Andromaque*, au v. 32.

4. Aristote, *Poétique*, IV, 1449 *a*.

médie, il repose et il détend les spectateurs du drame tragique, qu'il force de sourire au milieu de leurs angoisses ou à travers leurs larmes[1].

1. Sur le sujet que nous venons de traiter rapidement, voir une partie de la thèse latine de M. Moncourt, *De parte satirica et comica in tragœdiis Euripidis* (Paris, 1851).

CHAPITRE IV

L'ACTION

(*Suite*)

I

Les dénouements heureux et l'intervention divine.

L'étude des éléments comiques des tragédies d'Euripide appelle une autre question : celle des dénouements de son théâtre. A en croire les grammairiens grecs, certaines de ses pièces se terminaient d'une façon qui était plus conforme aux habitudes de la comédie qu'à celles de la tragédie. Dans la notice qui précède l'*Alceste,* Aristophane de Byzance dit expressément : « On rejette comme étant étrangers au genre de la poésie tragique l'*Oreste* et l'*Alceste*, parce que ces pièces commencent par des malheurs pour finir en bonheur et en joie, ce qui tient beaucoup de la comédie [1] ». Cette observation, dont on a abusé pour soutenir que l'*Oreste* occupait, comme l'*Alceste*, la

1. *Alceste*, éd. Prinz, p. 4, l. 11-14.

place d'un drame satyrique[1], ne peut être acceptée sans contrôle. En ce qui concerne l'*Oreste*, elle n'est pas complètement exacte. Il y a en effet, vers la fin du drame, une catastrophe, qui est le meurtre d'Hélène. Cette catastrophe dont la victime va bientôt être transportée dans l'Olympe, ne nous émeut pas sans doute bien vivement; mais elle suffit pour que le dénouement ne puisse être considéré comme tout à fait joyeux. Il est vrai qu'Oreste doit épouser Hermione, et Pylade, Électre; mais ces deux mariages, arrangés et annoncés par Apollon, sont encore dans l'avenir; ils ne terminent point la pièce dans le présent. D'autre part, ce qui de la tragédie d'*Alceste* se rapproche de la comédie ou plus exactement du drame satyrique, c'est seulement la scène bachique où figure Hercule; ce n'est pas le dénouement, qui est merveilleux, et n'a rien de la comédie.

On peut affirmer également qu'Aristophane de Byzance commet une grave erreur quand il paraît croire que la tragédie exclut les dénouements heureux. Aristote avait dit que les dénouements malheureux sont les plus conformes à l'essence de l'art tragique, ceux qui, dans les concours et sur la scène, produisent le plus d'effet[2]; il n'avait pas été jusqu'à

1. M. Weil, dans sa notice sur *Oreste* (*Sept Tragédies d'Euripide*, p. 676-677), fait remarquer, entre autres raisons, que les drames satyriques ou les pièces qui en tenaient lieu comme l'*Alceste*, étaient de peu d'étendue et n'exigeaient, pour être jouées, que le concours de deux acteurs. « Au contraire, dit-il, *Oreste* est une des pièces les plus longues d'Euripide, et le poète y a fait un large usage des trois acteurs, dont le règlement de la fête l'autorisait à se servir dans les tragédies proprement dites. »

2. *Poétique*, XIII, p. 1453 *a*, 22-28 Vahlen.

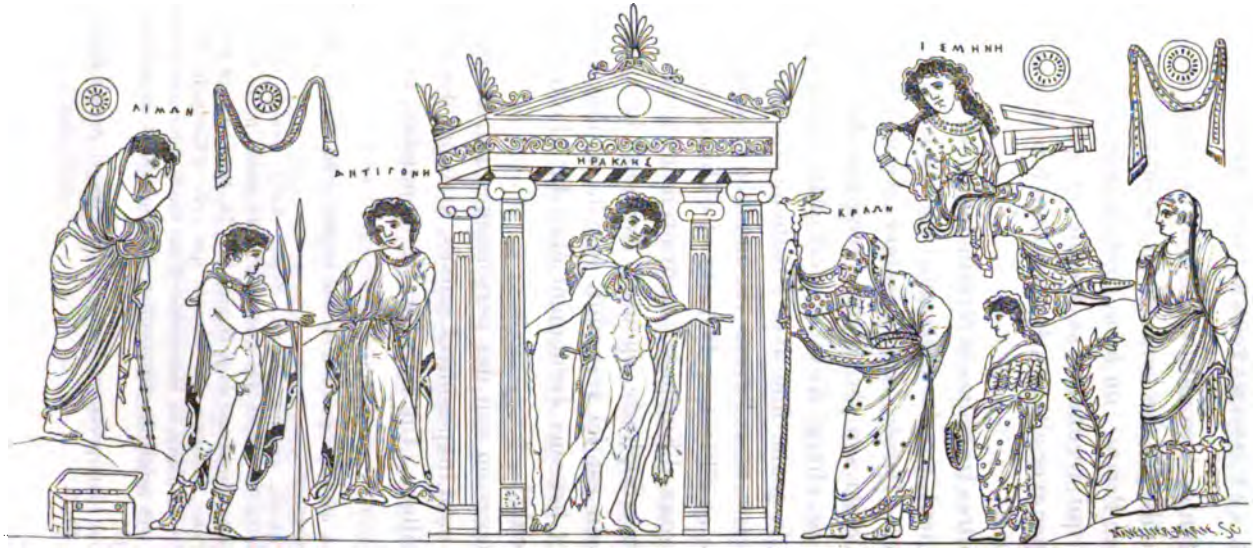
prétendre que l'action tragique ne doit jamais avoir une heureuse issue. Une telle assertion eût été contredite par l'histoire même du théâtre grec. Ce n'est pas seulement chez Euripide qu'on trouve des tragédies qui ne finissent pas par des morts et par des désastres ; c'est encore chez Eschyle et chez Sophocle. Peut-être importe-t-il, pour dissiper à ce sujet toute espèce de doute, de rappeler les faits.

Dans le théâtre d'Eschyle, qu'on se représente volontiers comme entièrement dominé par l'action funeste de la fatalité, les dénouements heureux n'étaient cependant pas rares. A la fin des *Suppliantes*, Danaos et ses filles échappent, par l'intervention du roi d'Argos, aux violences dont les menaçait le héraut des fils d'Ægyptos. Le *Prométhée enchaîné* était suivi du *Prométhée délivré* : Hermès, de ses flèches, abattait l'aigle et brisait les chaînes du captif ; le Titan se réconciliait avec Jupiter. La trilogie de l'*Orestie* se termine par l'absolution d'Oreste et par la transformation des Érinyes, qui deviennent les Euménides. Chez Sophocle, ce ne sont plus des trilogies, mais des tragédies indépendantes les unes des autres dont le dénouement a ce même caractère. Parmi celles que nous possédons, on ne peut citer en ce genre que *Philoctète*. Mais combien de ses tragédies perdues laissaient le spectateur sur une impression analogue ! L'*Andromède*, la *Créüse*, le *Polyidos* de Sophocle pouvaient bien différer par le plan, par l'agencement de l'action, par les circonstances, des pièces d'Euripide sur les mêmes sujets : elles ne pouvaient pas avoir un dénouement d'une autre nature.

On imagine difficilement la tragédie de *Nausicaa* finissant par une catastrophe. Pour parler surtout de ce qui est à peu près certain, l'*Athamas* de Sophocle, condamné à mourir par la vengeance de Néphélè, et amené devant l'autel de Jupiter pour être immolé, était, à la fin de la pièce, sauvé par Hercule[1]. Ses *Lemniennes*, après avoir livré combat aux Argonautes descendus sur leurs rivages, faisaient avec eux une paix qui était le prélude d'une intime union[2]. Son *Ajax le Locrien*, mis en jugement par les Grecs pour avoir fait violence à Cassandre, était absous[3]. L'action du *Térée* enfin se résolvait par une métamorphose qui dérobait à la mort Philomèle et Procné[4]. Euripide était donc autorisé par les habitudes de ses prédécesseurs et de ses rivaux à produire sur la scène des tragédies dont le dénouement n'excitait ni la terreur ni la pitié.

Ces tragédies, sans être plus nombreuses que les autres dans son théâtre, ne s'y rencontrent cependant pas à l'état d'exception. A ce genre appartiennent d'abord la plupart des pièces où s'opèrent des reconnaissances, la reconnaissance ayant pour effet le plus ordinaire de rendre des enfants, que l'on croyait perdus, à l'affection de leurs parents. Créüse retrouve dans le jeune Ion le fils qu'elle a eu d'Apollon; Égée retrouve dans Thésée le fils que lui a donné Æthra; Alcmæon, à Corinthe, rentre en possession de

1. Aristophane, *Nuées*, 257 et Schol.
2. Schol. Apoll. Rhod. I, 769.
3. Proclus, *Chrestom.*, p. 484. Cf. Welcker, *Griech. Trag.*, p. 161-166.
4. Aristoph., *Oiseaux*, 100, et Schol.



Pl. 3. — Dénouement de l'*Antigone* d'Euripide.

ses enfants; Alexandros (Pâris) exposé à sa naissance et recueilli par des bergers, est reconnu plus tard par son père Priam[1]; ou bien, c'est un mari, comme Ménélas, qui reconnaît sa femme et qui parvient à échapper avec elle aux dangers dont tous deux étaient menacés.

D'autres tragédies se terminaient, non moins heureusement, par des mariages. Andromède devient la femme de Persée, son libérateur; Aéropé a été condamnée par son père à être précipitée dans la mer: Nauplios, chargé d'exécuter cet ordre, n'obéit pas; il marie la jeune fille avec Plisthène. Le dénouement de l'*Oreste*, nous l'avons vu, annonce les mariages de Pylade et d'Électre, d'Oreste et d'Hermione; enfin, l'Antigone d'Euripide, contrairement à ce qui arrive chez Sophocle, épousait Hæmon[2]. Le vase dont le dessin est ici reproduit (pl. 3) semble indiquer que cet heureux événement était dû à l'intervention d'Hercule[3].

Ailleurs on voit des personnages qui, menacés de périr, sont inopinément sauvés, mais par des moyens merveilleux. Un faux oracle demandait la vie du

1. Il a été déjà question de ces tragédies au chapitre III, 1 (*les Reconnaissances*).

2. Aristoph. gramm., *Argum.* Soph., *Antig.* Schol., *ibid.*, 1350. Welcker et M. Mayer (*De Euripidis mythopœia*) p. 73-77, croient voir le sujet du drame dans Hygin, *fab.* 72. Mais ce récit peut provenir d'une *Antigone* plus récente que celle d'Euripide. Pourquoi révoquer en doute ou interpréter d'une façon arbitraire les témoignages très précis du grammairien Aristophane et du scholiaste de Sophocle?

3. Pour l'interprétation de ce vase, voir Vogel, *Scenen Eurip. tragödien*, 50-55.

jeune Phrixos. Athamas son père, le cœur déchiré, se décide comme Agamemnon à sacrifier son enfant à l'intérêt commun. Phrixos est amené devant l'autel de Jupiter; il va être immolé, quand sa mère Néphélè l'arrache aux mains du sacrificateur et le fait monter, avec Hellé, sur le bélier à la toison d'or, qui les emporte à travers les airs[1]. C'est également en vertu d'un miracle qu'Iphigénie échappe à la mort. Le prêtre a saisi le glaive : il examine l'endroit de la gorge où il doit frapper, il frappe, mais la vierge a disparu : à sa place est étendue sur l'autel une biche palpitante, dont le sang coule à flots. Qu'est devenue Iphigénie ? Elle n'est pas morte, le coup qui lui était destiné ne l'ayant pas atteinte. Puisqu'elle est vivante, où peut-elle être sinon auprès des dieux, dans la compagnie de la vierge Artémis, qui vient de manifester sa puissance avec tant d'éclat? Le dénouement de l'*Iphigénie à Aulis,* qui devait être un dénouement triste, se change donc soudain, par l'action cachée mais sûre d'une divinité, en un dénouement heureux. « Réjouissons-nous, dit Agamemnon, du sort de notre fille; elle habite réellement parmi les dieux[2]. »

La satisfaction d'Agamemnon en cette circonstance est un sentiment mystique, trop détaché, à notre goût, de la nature et de ses affections. Les personnages d'Euripide se réjouissent plus naturellement quand ils voient les êtres qui leur sont chers échapper à la mort, non pour s'envoler au séjour divin, mais pour rester auprès d'eux dans l'existence terrestre.

1. Apollod. I, 9, 1. Hygin, *Fab.* 2 et 3.
2. *Iphig. à Aulis,* 1621.

Il y a des dénouements plus merveilleux encore que ceux que nous avons cités : ce sont des résurrections. La première est celle d'Alceste. La femme d'Admète est bien morte, puisqu'on la porte au tombeau. C'est près de l'endroit où elle doit être ensevelie qu'Hercule se cache pour guetter le roi de la mort, Thanatos; c'est de là qu'il s'élance pour le saisir, l'enlacer de ses bras puissants, et le forcer à rendre sa proie. La seconde résurrection est celle du jeune fils de Minos, Polyidos, qui est rappelé à la vie, non par un héros, mais par un devin, et grâce à la vertu d'une herbe magique[1].

On voit combien variées sont les formes des dénouements heureux chez Euripide. « Le plus tragique des poètes » n'a donc pas toujours recherché à la fin de ses drames les effets les plus terribles et les plus saisissants; mais, à l'exemple d'Eschyle et de Sophocle, et plus souvent qu'eux peut-être, il a choisi des sujets qui lui permettaient de procurer aux spectateurs ce genre de satisfaction finale que donne le salut inespéré des personnages pour lesquels on a longtemps tremblé.

Les dénouements heureux sont quelquefois en rapport avec l'intervention des dieux, si fréquente, comme on le sait, chez Euripide. Sur dix-sept tragédies qui nous sont restées de lui, il n'y en a pas moins de huit où l'on voit apparaître ce que l'on a appelé le *deus ex machina*[2]. Cette expression, si claire qu'elle soit en apparence, a cependant besoin d'être expli-

1. Voir plus haut, Liv. II, chap. II, p. 312.
2. En grec, ὁ ἀπὸ μηχανῆς θεός (Menand. ap. Schol. Plat., p. 394).

quée. Il faut en effet distinguer le fait de l'intervention divine, avec les conséquences qu'elle peut avoir pour la solution du drame, des moyens qui produisent cette intervention, du procédé employé par le poète pour amener la divinité, et qui est presque toujours la *machine*.

La *machine* (ἡ μηχανή, sans qualification), d'après la définition qu'en donne Pollux, « faisait voir les dieux et les héros qui traversent les airs, les Bellérophon, les Persée[1] ». Eschyle s'en était servi avant Euripide. Prométhée, sur le rocher où il est cloué, entend siffler le bruissement d'un large vol d'oiseaux : ce sont les Océanides qui, à grands coups d'ailes, s'approchent de lui. C'est du haut des airs qu'elles s'entretiennent d'abord avec le Titan ; elles ne descendent qu'ensuite, sur son invitation, pour se ranger dans l'orchestre. La machine qui les porte, et qui s'incline pour les déposer sur la scène, était un char ailé[2] d'assez grande dimension, puisque le chœur tout entier y était monté. Une machine d'une forme différente est l'animal fantastique, le gryphon, qu'a enfourché le vieil Océan pour venir s'entretenir avec Prométhée[3]. Dans les *Euménides*, on ne voit pas clairement comment Athèna fait son apparition : si l'on admet une correction fort plausible apportée à un texte controversé, la déesse serait arrivée des bords du Scamandre à Athènes, sans ailes et sans char, en laissant seulement les plis de son égide s'enfler au

1. *Onomasticon*, IV, 128.
2. *Prométhée*, 125-129 ; 135, Weil (coll. Teubner).
3. *Ibid.* 286 ; 395.

souffle du vent [1] : elle n'aurait donc pas eu besoin de machine. Mais il en fallait une dans l'*Andromède* de Sophocle, puisque Persée revient, en volant, du pays des Gorgones, une aussi peut-être dans le *Bellérophon* d'Euripide, où le héros, au commencement de la pièce, était sans doute figuré montant sur le cheval Pégase, qui l'enlève dans les airs.

On ignore la date du *Bellérophon* [2], mais on sait qu'en 431 Euripide eut recours à une machine pour aider au dénouement d'une de ses pièces. Médée, qui a tué ses enfants, qui a fait périr, dans d'atroces souffrances, la jeune reine de Corinthe et son père Créon, ne peut se soustraire par des moyens ordinaires au châtiment qui l'attend. Pour qu'elle y échappe, le poète la fait monter sur un char ailé, don de son père Hélios, du haut duquel elle se rit de Jason et de sa fureur impuissante [3]. La machine qui emporte à travers les airs l'enchanteresse de Colchide n'est pas la même que celle qui plus tard amènera les dieux du ciel. Celle-ci nous est mal connue. On voit seulement que dans les pièces d'Euripide les apparitions divines se produisaient de deux manières différentes. Tantôt, comme dans les tragédies des *Suppliantes*, d'*Hélène*, d'*Iphigénie en Tauride* et d'*Oreste*, rien ne les annonce, elles sont soudaines, et il semble que, in-

1. *Eumén.* 403-405. Au lieu de πώλοις ἀκμαίοις que donnent les manuscrits, quelques critiques conjecturent κώλοις ; M. Weil, plus heureusement, πνοαῖς ou πνόοις.

2. Les vers 426-427 des *Acharniens* d'Aristophane indiquent seulement que la pièce est antérieure à l'an 425.

3. *Médée*, 1317 et suiv. Ce char, sur une amphore apulienne du Musée de Naples, est attelé de serpents (*Arch. Zeitung*, 1867, pl. 224, 1).

visibles pour les acteurs, elles ne soient aperçues que des spectateurs; il faut se représenter alors les dieux sur le *théologéion*, sorte d'estrade ou de galerie placée tout en haut de la scène[1], et qui était censée figurer le ciel, séjour des immortels, d'où leur voix descend. Tantôt — et c'est ce qui arrive dans *Andromaque*, dans *Ion*, dans *Électre* — la divinité se présente aux yeux des personnages du drame sous la forme d'une apparition brillante, qui domine le faîte des temples et des palais, où son rayonnement majestueux éblouit et frappe de saisissement. « Que vois-je? dit Ion. Quelle est, au-dessus de la demeure sacrée, cette divinité qui apparaît et montre sa face, brillante à l'égal du soleil? Fuyons, ma mère; craignons de regarder les dieux, quand ce n'est pas pour nous le moment de les voir[2]. » Quelquefois enfin cette *épiphanie* est précédée d'un bruit vague, mystérieux, d'un grand mouvement dont l'air est troublé[3] et qui annonce aux mortels inquiets l'approche d'un être divin.

Quel est l'effet de ces interventions sur les dénouements du théâtre d'Euripide? On ne peut faire à cette question de réponse générale. Pour la résoudre, il

1. On peut se demander avec Alb. Müller, *Bühnenalterthümer*, p. 155, n. 3, si le *théologéion* était à demeure et toujours visible, ou s'il n'était aménagé que pour la circonstance. Ce qui donne de la valeur à cette dernière hypothèse, c'est que le *théologéion* est classé par Pollux (*Onom.*, IV, 130) parmi les machines, entre le βροντεῖον et la γέρανος, qui ne devaient être mises en jeu que quand cela était nécessaire.

2. *Ion*, 1549-1552. Cf. *Herc.*, 817.

3. *Andromaque*, 1226 et suiv. Hippolyte reconnait encore l'approche d'Artémis au parfum qui se répand dans l'air (v. 1391).

convient de passer en revue, dans l'ordre chronologique, autant qu'il est possible, chacun des drames où une divinité paraît vers la fin [1].

Dans l'*Hippolyte*, Artémis n'arrive pas pour dénouer l'action, qui n'a plus besoin d'être dénouée, qui est à son terme. La catastrophe a éclaté : le fils de Thésée va mourir, et Artémis, toute déesse qu'elle est, n'a pas le pouvoir de détourner ce malheur. Si elle apparaît [2], c'est pour justifier Hippolyte des accusations calomnieuses de Phèdre; c'est surtout pour consoler dans la mort son jeune favori et pour lui adoucir l'amertume des derniers instants. Le dénouement du drame aurait pu se passer de l'intervention d'Artémis; il n'eût pas été difficile à un poète si fertile en expédients d'imaginer un autre moyen de faire connaître la vérité à Thésée. Mais quoi de plus touchant que de voir à côté du jeune homme expirant la déesse qu'il a tant aimée et qui, sans le vouloir, a été cause de sa perte, puisque le mystique amour qu'il a conçu pour la vierge divine a attiré sur lui toutes les colères d'Aphrodite? La présence, auprès d'Hippolyte mourant, d'Artémis qui voudrait pleurer, qui regrette que sa divinité l'en empêche, donne à l'émotion de cette fin un caractère de no-

1. Quelquefois les divinités interviennent dans le cours de l'action, par exemple Iris et Lyssa, *Hercule*, 817. C'était avant le dénouement que Neptune, dans la *Mélanippe enchaînée*, révélait à Bœotos et à Æolos qu'ils étaient ses fils et que leur mère était prisonnière.

2. V. 1282. Invisible pour Thésée comme pour Hippolyte (cf. v. 86), la déesse se montre sans doute ἐπὶ μηχανῆς, au-dessus du palais, probablement du côté de sa statue.

blesse idéale et d'élévation religieuse qui ne se retrouve pas ailleurs.

Dans l'*Andromaque*, représentée entre 431 et 424, c'est la déesse Thétis qui « traverse la blancheur de l'éther[1] », pour descendre vers les plaines de Phthie, théâtre du drame. Si la déesse marine a été choisie de préférence aux grandes divinités de l'Olympe, c'est que jadis elle fut l'épouse du héros Pélée. Or Pélée a un rôle dans la pièce : c'est lui dont la fermeté arrête l'entreprise criminelle de Ménélas et d'Hermione qui avaient tramé la perte d'Andromaque et de son fils; c'est lui encore qui, bientôt après, est frappé d'un grand malheur : on lui annonce la mort de son petit-fils Néoptolème, tué par les Delphiens à l'instigation d'Oreste. Le meurtre de Néoptolème est la catastrophe du drame; mais cette catastrophe laisse en suspens le sort des autres personnages. On sait, il est vrai, que, depuis le départ de Ménélas et l'enlèvement d'Hermione par Oreste, Andromaque et son fils, auxquels on s'intéresse avant tout, sont sauvés; mais maintenant, Néoptolème mort, que vont-ils devenir, sans protecteur? Que deviendra de son côté le vieux Pélée si, en perdant son petit-fils, après avoir déjà perdu son fils, il ne meurt pas de chagrin? C'est à cette curiosité du public que Thétis est chargée de répondre. Elle peut le faire d'autant mieux qu'elle est déesse, et qu'à la différence des pauvres mortels, les divinités connaissent l'avenir ou en disposent. Grâce à elle, tout s'arrangera. Andromaque partira

1. V. 1228.

avec son fils pour l'Épire, où elle épousera Hélénos et où Molossos sera l'ancêtre d'une race de rois. Pélée ira à Delphes ensevelir Néoptolème près de l'autel pythien, pour la honte des Delphiens. Une fois de retour, il habitera le palais de Nérée avec Thétis, qui fera de lui un immortel[1]. — En arrivant au-dessus de la scène, la déesse ne tranche donc pas le nœud de l'action, qui est déjà doublement résolue par le salut d'Andromaque et par la mort de Néoptolème : son intervention a seulement pour résultat de faire connaître les événements qui seront la suite de cette action. Mais Thétis ne se borne pas à annoncer un avenir que sa science prophétique de divinité marine pourrait lui mettre devant les yeux : elle veut aider encore à la réalisation de cet avenir en donnant à Pélée, chargé de les exécuter, des instructions précises. Elle vient donc, à la satisfaction des spectateurs, régler une situation qui, sans elle, fût restée incertaine.

Dans les *Suppliantes*, le drame est également fini quand arrive Athèna. Mais nulle part peut-être la présence d'une divinité ne se comprend mieux, puisque les événements qui viennent de se passer intéressent et engagent, dans une certaine mesure, l'avenir de la grande cité consacrée à la déesse. Adraste a promis aux Athéniens, comme prix des services rendus, l'éternelle reconnaissance d'Argos. En apparaissant subitement devant Thésée et Adraste, la déesse se rend témoin de cette promesse, à laquelle

1. Vers 1239 et suiv.

elle veut donner un caractère d'obligation sacrée : elle la fait ratifier par un serment. Adraste devra jurer que « jamais les Argiens ne porteront la guerre sur le territoire des Athéniens, et que, si d'autres ennemis l'envahissent, ils les repousseront par la force des armes ». La cérémonie du serment sera accompagnée de sacrifices dont la déesse règle les plus minutieux détails. Elle se tourne ensuite vers les enfants des guerriers morts, vers ceux qu'on appellera plus tard les Épigones, et elle leur annonce (c'est en effet une révélation plutôt qu'un ordre) qu'un jour, arrivés à l'âge d'homme, ils iront, pour venger leurs pères, détruire Thèbes[1]. Ainsi la haine des Argiens contre les Thébains et leur amitié pour Athènes sont également placées sous la garde d'une autorité divine. Le caractère particulier des *Suppliantes*, qui est une pièce toute politique, explique et justifie ces prévisions d'avenir, qui ne pouvaient être mieux placées que dans la bouche de la grande divinité protectrice d'Athènes.

Cette même divinité se montre à la fin de l'*Ion*, où on ne l'attendait pas. On est à Delphes : il eût été juste que le dieu de Delphes, qui est l'auteur de l'intrigue du drame, se présentât au dénouement pour répondre de tout et pour tout régler. Mais Apollon, dont la conscience n'est point tranquille, n'a pas voulu paraître lui-même, de peur qu'on lui reprochât publiquement les faiblesses de son passé[2]. Athèna vient à sa place. C'est elle qui confirme au jeune Ion

1. *Suppl.*, 1187-1226.
2. *Ion*, 1557-1558.

le secret que sa mère vient de laisser échapper, à savoir qu'il est le fils d'Apollon, et qui lui apprend en même temps que le dieu, en le donnant à Xouthos, a eu pour unique dessein de le faire entrer dans une famille royale. Xouthos n'est pas son père, mais il est utile qu'il paraisse l'être et qu'il croie l'être : il faudra donc que Créüse le laisse vivre dans la douce illusion de sa fausse paternité[1]. La déesse, qui se charge d'un office assez singulier pour une déesse vierge[2], est mieux dans son rôle quand elle annonce qu'Ion, placé sur le trône d'Athènes, sera l'ancêtre d'une illustre race. Cette glorification patriotique des Ioniens faisait oublier aux spectateurs ce qu'a de peu vraisemblable l'intervention d'Athèna à la fin de ce drame.

Celle des Dioscures au dénouement d'*Électre* s'explique mieux, en ce sens que Castor et Pollux sont les frères divins de Clytemnestre, qui vient de tomber sous le couteau d'Oreste, et que l'événement du meurtre de leur sœur, auquel ils ne sauraient être indifférents, a pu les attirer à Argos. Mais, sans parler de l'allusion aux affaires de Sicile, que de choses se mêlent dans le discours des Dioscures! On y trouve à la fois : la condamnation du rôle d'Apollon, qui a poussé un fils à tuer sa mère; l'annonce de l'ensevelissement d'Égisthé par les Argiens et de celui de Clytemnestre par les mains de Ménélas et d'Hélène, qui vont arriver; l'arrangement du mariage

1. 1560-1605.

2. Le poète lui-même nous suggère cette critique. Dans le prologue d'*Oreste*, Électre, faisant allusion à l'adultère d'Égisthe et de Clytemnestre, dit qu'il n'est pas beau à une vierge de parler de choses pareilles (v. 26).

de Pylade et d'Électre, lesquels emmèneront avec eux l'honnête laboureur; la fuite d'Oreste, qui ira se faire juger à Athènes par l'Aréopage, et après son acquittement s'établira en Arcadie, dans une ville à laquelle il donnera son nom[1]. Les Dioscures n'ignorent rien de ce qui adviendra de tous les personnages de la pièce, des survivants aussi bien que des morts : le poète a voulu que nous fussions fixés par eux sur le sort de chacun.

Il en est de même dans *Hélène* où les Dioscures, qui sont les frères de la femme de Ménélas, prennent prétexte de cette parenté[2] pour apparaître encore. Les Dioscures sont sans influence sur l'action principale du drame, puisqu'Hélène et le mari qu'elle a retrouvé ont réussi à s'échapper d'Égypte et sont déjà au large; ils mettent seulement obstacle à une action secondaire, qui pouvait être la conséquence de la première : en calmant la colère du roi Théoclyménos, ils l'empêchent de tuer sa sœur, qui s'est rendue complice de l'évasion. En même temps, ils révèlent l'avenir : non seulement ce qui suivra immédiatement, l'heureux voyage des deux époux, dont ils vont escorter le navire à travers les mers, mais leurs destinées encore lointaines et au delà de la tombe, alors qu'Hélène partagera avec ses frères les honneurs divins, et que Ménélas devra à son alliance à une fille de Jupiter d'aller habiter les Iles Fortunées[3].

1. *Électre*, 1238-1291.
2. Ajoutons que les Dioscures ont été invoqués par le chœur (v. 1495), pour venir au secours d'Hélène.
3. *Hélène*, 1642-1679.

Le rôle de la divinité est un peu plus actif au dénouement de l'*Iphigénie en Tauride*, qui fut jouée vraisemblablement entre 411 et 409[1]. A peine Iphigénie a-t-elle réussi à enlever la statue d'Artémis et à s'embarquer avec Oreste et Pylade, qu'un vent contraire ramène leur navire à la côte. Ils semblent perdus sans retour; Thoas donne déjà des ordres pour s'emparer d'eux, quand une voix divine retentit à ses oreilles. « Où donc, roi Thoas, où lances-tu ces gens à la poursuite des fugitifs? Écoute-moi; c'est Athèna qui te parle. » Et la déesse lui fait savoir que, si Oreste est venu en Tauride pour emmener sa sœur et transporter vers l'Attique l'image d'Artémis, c'est pour obéir à la loi du destin et aux oracles d'Apollon. Thoas, tout roi barbare qu'il est, se soumet aux ordres des dieux de la Grèce et renonce à sa résolution. Le danger qui menaçait les jeunes gens est donc conjuré par l'intervention d'Athèna. La déesse fait autre chose encore : elle règle les intérêts religieux que l'enlèvement de la statue divine met en question. A Oreste, qui entend sa voix, bien qu'il soit déjà loin sur la mer, elle recommande, quand il sera arrivé en Attique, d'élever, au port d'Halæ, un temple où sera déposée l'idole d'Artémis Tauropole. A Iphigénie elle apprend que, sur les hauteurs de Brauron, elle aura la garde du sanctuaire de la déesse, près duquel elle sera un jour ensevelie et où son tombeau sera comblé d'honneurs. Elle part ensuite pour faire route avec le vaisseau qui emporte le fils d'Aga-

1. Cf. les raisons données par Wilamowitz-Moellendorf, *Analecta Euripidea*, p. 153.

memnon[1]. Si l'on s'étonne que ce ne soit pas Artémis elle-même qui intervienne pour sauver sa prêtresse et pour établir en Grèce sa religion barbare, il faut songer que, d'après la tradition des origines de l'Aréopage, Athèna est la divine protectrice d'Oreste; que les fugitifs, en quittant la Tauride, se dirigent vers Athènes; qu'il s'agit enfin de l'institution d'un culte particulier à cette terre de l'Attique, où beaucoup de dieux sans doute recevaient des honneurs, mais qui était surtout le domaine sacré de la déesse Athèna.

Nulle part intervention divine ne fut plus utile, d'une nécessité même plus indispensable, que dans l'*Oreste*. Ce drame n'aurait point de dénouement si Apollon ne lui en donnait un. Avant que le dieu paraisse, tout est encore en question. Hélène, qui doit être immortelle, paraît avoir été tuée; Oreste et Électre sont sous le coup de leur condamnation à mort; on ignore si Hermione, qui est un otage entre leurs mains, sera égorgée ou non; Ménélas n'est pas encore décidé à sauver la vie d'Oreste ou bien à laisser périr sa fille. Mais Apollon se montre, et en un instant tout est réglé. Hélène, soustraite par le dieu à l'épée du meurtrier, prend son vol vers le ciel, laissant sur la terre Ménélas, qui se résignera d'autant plus doucement à cette séparation qu'on lui fait espérer une autre femme, meilleure que la première. Oreste — c'est encore Apollon qui va s'y employer — se réconciliera avec les Argiens d'une part, avec

1. *Iphig. en Taur.*, 1435-1474; 1487-1489.

Ménélas de l'autre, qui lui donnera en mariage sa fille Hermione, tandis que Pylade sera le mari d'Électre[1]. Jamais changement à vue ne s'est opéré plus rapidement; jamais situation, plus inextricable d'apparence, n'a été plus facilement et plus inopinément résolue. La divinité remplit ici un office qu'elle n'a nulle part ailleurs : celui de tirer d'embarras un poète dramatique en quête d'un dénouement.

Rien de semblable dans la tragédie des *Bacchantes*, une des dernières qu'Euripide ait composées. A la fin de cette tragédie, l'apparition de Bacchus sous sa forme divine n'a rien qui puisse étonner, puisque le même dieu s'est déjà montré, au commencement et dans le courant de la pièce, sous la forme humaine d'un prêtre lydien. Absent ou présent d'ailleurs, il est le personnage principal, mieux encore, celui qui fait naître tous les événements et qui en précipite le cours. C'est lui qui, pour établir son culte en Béotie, frappe de délire les femmes thébaines et les entraîne dans la montagne; lui qui renverse le palais de Penthée; lui qui tend un piège au roi en l'invitant à venir surprendre les Bacchantes dans le Cithéron; lui qui égare la raison d'Agavè jusqu'à lui faire mettre en pièces le corps de son fils. Les personnages ne s'appartiennent pas à eux-mêmes : ils sont entre les mains de Bacchus, qui les mène où il veut. Quand cette terrible action a pris fin, on attend donc celui qui en est l'auteur. Le dieu n'apparaît pas seulement

1. *Oreste*, 1625-1665; 1682-1690.

pour fixer le sort d'Agavè, celui du vieux Cadmos et de sa femme Harmonia[1]; il vient surtout pour donner, du haut du *théologéion*, la morale du drame, pour déclarer aux hommes que l'atroce supplice de Penthée est le châtiment de l'impiété qui a méconnu sa puissance divine[2]. Les *Bacchantes* sont donc une tragédie à part parmi celles que nous venons de citer. Bacchus ne peut y être considéré comme un dieu de dénouement, puisque c'est un dieu dont l'action remplit la pièce entière.

Ces exemples nous permettent de juger exactement de ce qu'il faut entendre par le *deus ex machina* dans le théâtre d'Euripide. On aurait tort de croire que le poète ait toujours appelé la divinité au-dessus de la scène; on ne se tromperait pas moins en affirmant que, quand il l'appelle, il l'emploie régulièrement à résoudre, à sa place, les complications d'une action confuse. C'est seulement dans la seconde moitié de sa carrière, vers les premières années de la guerre du Péloponèse, qu'Euripide se servit de la *machine*[3]; et parmi les pièces qui sont restées de lui, il n'en est qu'une, l'*Oreste*, où le dénouement de l'action soit entièrement dû à l'intervention d'un dieu. Il n'y en a qu'une non plus, l'*Iphigénie en Tauride*, où la divinité facilite dans une certaine mesure le dénouement,

1. *Bacch.*, 1330 et suiv. Wecklein. On sait qu'avant ces vers il y a plusieurs lacunes dans le texte des paroles prononcées par le dieu.

2. 1345 et suiv.

3. Nous entendons la *machine* qui amène les dieux. Or le poète emploie cette machine pour la première fois dans l'*Hippolyte* en 428, puis, vers la même époque, dans l'*Andromaque*, qui n'a pas été représentée d'ailleurs à Athènes.

qui eût pu cependant se passer de son aide. A part ces deux tragédies, auxquelles il faut ajouter, parmi celles qui sont perdues, l'*Alcmène* et l'*Antiope*[1], on peut dire que la divinité n'est souvent pour rien dans le dénouement des drames d'Euripide, où d'ordinaire tout est fini quand elle se montre. Quelquefois, comme dans les *Suppliantes* et l'*Iphigénie en Tauride*, son apparition a surtout pour effet de donner un caractère plus auguste à une convention politique où à l'institution d'un culte divin ; mais, d'une façon générale, (et ceci s'applique à tous les cas), la divinité vient à la fin de plusieurs drames du poète pour annoncer l'avenir, pour dire l'*épilogue* de la pièce. De même qu'au commencement le prologue a exposé les faits qui ont précédé l'action, de même à la fin l'épilogue expose ceux qui la suivront. Or, si le passé peut être connu des hommes par la tradition, la science de l'avenir leur est refusée : il faut donc que l'épilogue soit dans la bouche d'un dieu.

Ce n'était pas là une véritable surprise pour les spectateurs athéniens, qui se souvenaient de l'apparition de la déesse Athèna vers la fin des *Euménides* d'Eschyle. Mais, en dehors du théâtre d'Euripide, on n'en trouve qu'un seul autre exemple, dans le *Philoctète*, où Sophocle imita à cet égard son rival. Il semble donc que ce procédé d'art dramatique appartienne presque exclusivement à Euripide. Quelle

1. D'après Hygin, *Fab.* 8, Hermès intervenait à la fin de l'*Antiope* pour défendre à Amphion et à Zéthos de tuer Lycos, et pour ordonner à Lycos de céder le trône de Thèbes à Amphion. Cf. H. Weil, *Revue des études grecques*, 1889, p. 332. — L'intervention de Bacchus à la fin du *Phrixos* (Hygin, *Fab.* 2) est seulement probable.

a été en cela son intention? Qu'a-t-il voulu en composant l'épilogue, en ajoutant aux parties anciennes et régulières de la tragédie cette partie nouvelle et non essentielle, cette sorte d'appendice? Peut-être a-t-il eu d'abord en vue de charmer et d'émerveiller le public par la mise en scène d'une apparition céleste. Il ne faut pas supposer le vulgaire d'alors plus sceptique qu'il n'était et ne pouvait être. Les vieillards de l'époque racontaient encore qu'à Marathon on avait vu le spectre de Thésée marcher à la tête des bataillons athéniens [1]; ils disaient comment, à Salamine, un navire était allé sur les côtes d'Égine chercher les Æacides [2], comment aussi, pendant la mêlée, un fantôme de femme, Athèna sans doute en personne, d'une voix assez haute pour se faire entendre de toute l'armée, avait excité l'ardeur des Grecs [3]. Depuis ce temps, il est vrai, les dieux, retirés dans leur Olympe, ne se montraient plus et ne communiquaient avec les hommes que par leurs oracles. Mais leur désintéressement des choses de ce monde n'était que momentané [4], et l'on pouvait s'attendre à chaque instant à les voir reparaître ici-bas. Euripide, qui les amène sur la scène tragique, ne fait du reste qu'être fidèle aux traditions de l'épopée, où ils interviennent à tout moment, soit pour assister les héros, soit pour les combattre. Les événements que représente le

1. Plutarque, *Thésée*, XXXV, 11.
2. Hérodote, VIII, 64.
3. *Ibid.* 84. Cf. Pausan., VIII, 10, 4.
4. Plus tard, on dira qu'au moment de la bataille de Leuctres, Hercule se servit des armes de son temple pour prendre part à la lutte (Xénoph., *Hist. Gr.*, VI, 4, 7).

poète n'appartiennent-ils pas à cet âge héroïque où les hommes ne s'étonnent point que les dieux se mêlent de leurs affaires, parce que dieux et hommes sont encore de la même famille? Les apparitions divines au théâtre sont donc conformes à la vérité poétique du passé légendaire de la Grèce. Au temps d'Euripide, éprouvait-on un grand saisissement à ce spectacle ? L'émotion du public d'Eschyle avait été beaucoup plus forte quand, dans la *Psychostasie*, le *théologéion*, comme un coin de l'Olympe entr'ouvert, avait laissé apercevoir Jupiter trônant dans sa majesté, ayant à sa droite Thétis, à sa gauche l'Aurore, qui imploraient chacune le maître des dieux pour la vie de leur fils[1]. Mais si l'impression religieuse des apparitions célestes s'était affaiblie par l'habitude et par l'effet des progrès de l'esprit critique, peut-être ne s'était-elle pas complètement effacée. Ceux-là même pour qui ce merveilleux était une pure convention y prenaient encore plaisir, comme à la contemplation d'une féerie qu'on aime à regarder, sachant ce qu'elle est; cette convention ne leur déplaisait pas.

Euripide s'est proposé par là encore autre chose, qui est de donner à la curiosité des spectateurs une satisfaction aussi pleine et aussi complète que possible, en leur faisant suivre au delà des limites du drame et dans le plus lointain avenir le sort des personnages auxquels ils se sont intéressés. A voir comme ces épilogues se multiplient dans les dernières années d'Euripide et l'imitation qu'en fait Sophocle,

1. Plut., *De aud. poet.*, 2. Schol. A., *Iliade*, VIII, 70. Pollux, *Onom.*, IV, 130.

on peut être assuré qu'ils ont eu la faveur du public. Aristote, de son côté, qui considère comme légitime l'emploi de la *machine* « pour tout ce qui est en dehors de l'action »[1], c'est-à-dire pour les événements qui doivent la suivre comme pour ceux qui l'ont précédée, ne paraît nullement condamner cette combinaison dramatique, qui n'est un artifice et un expédient qu'au jugement de la critique moderne.

II

Le Prologue.

Le poète ne s'est pas mieux enfermé, au commencement qu'à la fin de ses pièces, dans les bornes précises de l'action. Par l'épilogue, il fait pénétrer le spectateur dans l'avenir ; par le prologue, il le fait remonter, souvent très haut, dans le passé. Une action dramatique se rattache toujours, il est vrai, à des événements antérieurs qui expliquent la situation des personnages au moment où elle commence, et aucune tragédie ne peut se passer d'exposition. Mais l'exposition affecte chez Euripide une forme qu'elle n'a nulle part ailleurs. Cette forme est si particulière, que le mot prologue appliqué à son théâtre a une signification spéciale. Tandis que, d'après la définition d'Aristote[2], le *prologos* est « la partie entière

1. *Poétique*, XV, 1454 *b*. Aristote ne condamne que l'emploi de la *machine* dans la *Médée*, parce que cette machine sert au dénouement de la pièce.
2. *Poét.* XII, 1452 *b*, 19.

de la tragédie qui précède la *parodos* (entrée du chœur) », on entend seulement par prologue, quand on parle d'Euripide, le monologue qui ouvre ses drames et qui n'est, en réalité, que la première partie du *prologos* proprement dit[1].

Ce monologue, sorte d'introduction[2] destinée à mettre le public au courant de ce qu'il doit savoir pour comprendre la pièce, se rencontre en tête de tous les drames qui nous sont parvenus sous le nom d'Euripide, à l'exception du *Rhésos*, qui n'est pas de lui, et de l'*Iphigénie à Aulis*, remaniée peut-être par Euripide le Jeune[3], et où le monologue d'Agamemnon semble avoir été seulement déplacé. On peut donc affirmer qu'il y eut là, de la part du poète, une habitude constante, un procédé régulier. Ce procédé était-il nouveau ? Dans ce qui nous reste du théâtre de Sophocle, il n'y a d'autre exemple de monologue initial que celui des *Trachiniennes;* encore ce monologue, à la différence de la plupart de ceux d'Euripide, a-t-il un caractère dramatique, et le personnage qui le prononce n'est-il pas seul sur la scène : Déjanire ouvre son cœur et exprime ses inquiétudes

1. La question des prologues euripidéens a fait éclore en Allemagne bien des dissertations. Citons les plus récentes, par ordre chronologique : Commer, *De prologorum Euripideorum causa ac ratione* (Bonn, 1864); Voss, *De prologis Euripideis* (Halle, 1873); Aspriotis, *De prol. Eurip.* (Göttingen, 1876); Klinkenberg, *De Eurip. prol. arte et interpolatione* (Bonn, 1880); Von Arnim, même titre (Greiswald, 1882).

2. Aristote, *Rhétorique*, III, 14, rapprochant du prologue dramatique l'exorde du discours, se sert du mot ὁδοποίησις.

3. M. Weil discute ces questions dans sa notice sur l'*Iphigénie* (*Sept Tragédies d'Euripide*, 2e éd. p. 309).

devant sa nourrice, qui lui répond[1]. Sophocle semble donc avoir presque toujours préféré le dialogue, plus vivant. Mais chez Eschyle, dont les expositions prennent d'ailleurs les formes les plus variées[2], les trois pièces de l'*Orestie* commencent par un monologue qui, pour *Agamemnon* et les *Choéphores*, précède immédiatement l'entrée du chœur, et, pour les *Euménides*, fait place à un dialogue. C'est ce dernier mode d'exposition qu'Euripide paraît avoir surtout adopté. Sur seize tragédies conservées dans leur intégrité, il n'y en a, en effet, que quatre où on ne le rencontre point : ce sont les *Suppliantes* et les *Bacchantes*, où au monologue d'ouverture fait aussitôt suite le chant du chœur ; l'*Hécube* et l'*Ion*, où l'exposition se compose de deux monologues successifs, dont le second est une monodie, et qui sont des morceaux indépendants l'un de l'autre. Dans les douze autres pièces, le monologue est régulièrement suivi d'un dialogue. Mais cette uniformité apparente recouvre encore plus d'une variété. Tantôt[3] le premier morceau est isolé et ne se rattache pas au dialogue qui vient ensuite, parce que le personnage du prologue, après s'être acquitté de sa tâche, quitte la scène,

1. L'ignorance où l'on est de la date des *Trachiniennes* ne permet pas de supposer que Sophocle, par l'emploi de ce monologue, ait voulu imiter Euripide.

2. Dans les *Perses* et les *Suppliantes*, le prologue, en tant que partie distincte de la tragédie, n'existe pas : il se confond avec la *parodos*. Dans les *Sept Chefs*, l'exposition comprend une succession de trois discours : celui d'Étéocle au peuple thébain, le rapport du messager, la prière du roi. Le *Prométhée* débute par un dialogue entre Kratos et Héphœstos, suivi d'un monologue du Titan.

3. Dans l'*Hippolyte*, l'*Iphigénie en Tauride*, les *Phéniciennes*.

pour n'y plus reparaître; tantôt, et le plus souvent, le monologue et le dialogue se tiennent au contraire, un second personnage venant engager la conversation avec celui qui est entré en scène le premier.

Ce premier personnage n'a pas toujours le même caractère. La plupart du temps il est de ceux qui prendront à l'action une part active; qui, par conséquent, intéressent dès l'abord, moins par les renseignements qu'ils donnent que par la situation où on les sait engagés. Mais il arrive aussi que ce personnage n'ait aucun rôle dans la pièce. Dans ce cas, ce n'est pas un homme que l'on a devant les yeux, c'est un dieu, et un dieu qui use de la prescience qui est un des privilèges de sa race pour révéler le dénouement du drame. Dans l'*Alceste*, Apollon ne se contente pas de nous faire connaître qu'il a sauvé Admète de la mort en obtenant des Parques qu'une autre victime pût être livrée à sa place aux dieux infernaux; que cette victime est la femme d'Admète, laquelle a voulu se sacrifier pour son époux, et que le jour fatal est venu pour elle. Il annonce encore dans les termes les plus précis ce qui doit arriver: Hercule recevra l'hospitalité chez Admète, et c'est lui qui, de vive force, arrachera Alceste aux étreintes du dieu de la mort, Thanatos[1]. La déesse Aphrodite, au début de l'*Hippolyte*, ne montre pas plus de discrétion. Elle pourrait faire vaguement pressentir la vengeance qu'elle compte tirer du jeune audacieux qui

1. Vers 68-69. A la différence de ce qui arrive ailleurs, cette annonce du dénouement ne se trouve pas dans le monologue, mais dans le dialogue qui le suit.

la dédaigne. Le poète a voulu qu'elle nous en apprît davantage, qu'elle ne nous laissât ignorer rien : par elle, nous savons d'avance que Phèdre se donnera la mort et qu'Hippolyte périra victime des imprécations paternelles. De même, dans l'*Ion*, le dieu Hermès, sans entrer d'ailleurs dans tous les détails de l'intrigue, nous avertit comment la pièce finira et par quel artifice Apollon assurera au fils de Créüse un glorieux avenir. Quand un dieu vient dire le prologue, le drame n'a donc plus de secret, le dénouement plus de surprise.

Quelques critiques ont remarqué que le personnage des prologues d'Euripide est choisi « dans le parti qui doit éveiller nos sympathies[1] ». Cette observation, qu'on aurait tort de généraliser, ne s'applique évidemment ni à l'*Hippolyte* ni aux *Bacchantes*, où la divinité du prologue se présente comme l'ennemie implacable et même odieuse des êtres humains qui vont nous intéresser. Mais, ces deux exceptions faites, on ne peut en contester l'exactitude. S'il en est ainsi, il semble qu'un tel personnage doive être écouté sans trop d'ennui. Le reproche de froideur qu'on fait d'ordinaire aux prologues d'Euripide a été peut-être exagéré. Il ne s'applique pas équitablement à toutes ses pièces, ni même au plus grand nombre d'entre elles. Ici, comme dans la plupart des questions relatives au théâtre d'Euripide, les formules générales risquent d'être inexactes, parce que ce qui est vrai des commencements de la carrière du poète n'est

1. Von Arnim, dissert. citée plus haut.

pas également vrai du milieu ni de la fin, et qu'il faut distinguer les temps et les époques. Le prologue de l'*Oreste*, qui est de 408, n'a ni le ton ni le caractère du prologue de la *Médée*, qui est de 431.

Les critiques grecs admiraient beaucoup ce dernier morceau, qui, à leur jugement, était fort pathétique[1]. Il débute, en effet, par un mouvement passionné[2], et la vive peinture que fait la nourrice des douleurs de Médée trahie dans son amour, les inquiétudes qu'elle exprime, les pressentiments qui la troublent, nous introduisent en plein drame. Un dialogue n'eût pas été plus vivant que ce monologue. Il en est de même, bien qu'à un moindre degré, de celui de l'*Hippolyte*, où Aphrodite, tout en exposant les faits, laisse éclater sa passion. Cette passion, surexcitée par une jalousie dont elle essaie en vain de se défendre, pousse la déesse à une résolution de vengeance qui nous paraît odieuse, parce qu'elle va frapper sans merci deux innocents. Mais c'est précisément parce qu'Aphrodite nous révolte que ce prologue n'est point froid. Celui d'Iolaos, dans les *Héraclides*, pour suivre l'ordre probable des temps, est encore dramatique malgré les réflexions sentencieuses du début : c'est qu'on y a sous les yeux ce groupe d'enfants que le vieillard est chargé de défendre, et qu'on s'inquiète déjà de l'impuissance de cette jeunesse et de cette vieillesse.

1. Premier argument de la *Médée*, l. 29-30, Prinz : ἐπαινεῖται δὲ ἡ εἰσβολὴ διὰ τὸ παθητικῶς ἄγαν ἔχειν.

2. Trois autres pièces, *Alceste*, *Andromaque*, *Électre*, commencent par une exclamation, mais qui n'est pas suivie d'une proposition principale. Cette exclamation exprime un sentiment qu'il est facile de restituer d'après ce qui suit.

tremblantes sous la menace d'un même péril. Andromaque, au commencement de la pièce qui porte son nom, n'a qu'à paraître et à ouvrir la bouche pour qu'aussitôt s'éveillent autour de cette noble femme les sympathies qu'inspirent les malheurs de son passé et les angoisses de son présent. On oublie si elle est venue pour avertir le public du lieu de la scène[1] et pour le renseigner sur la situation : elle parle, et ses premières paroles font naître la compassion. Le prologue d'*Andromaque* met donc immédiatement en jeu l'un des deux grands sentiments tragiques. Celui des *Suppliantes* est moins touchant; Æthra, cependant, qui n'est point elle-même menacée, intéresse vivement au sort des mères argiennes qui sont sur la scène; d'après les sentiments qu'elle manifeste, on prévoit qu'elle saura encourager Thésée à défendre à la fois la cause des suppliantes et l'honneur d'Athènes.

Le prologue des *Troyennes* est d'un genre différent: c'est Poséidon qui en est chargé. Mais le tableau que fait le dieu de la ruine de Troie, de ses bois sacrés déserts, de ses temples ruisselants de sang, des gémissements des captives partagées entre les vainqueurs, d'Hécube qui pleure couchée sur le sol, est un tableau saisissant. Ce dieu qui se retire ensuite, disant à Troie un dernier adieu, abandonnant un pays qui lui était cher, mais qui ne pourra plus l'honorer parce qu'il va devenir une solitude, ajoute à l'impression de pathétique désolation qui est celle du prologue comme du drame tout entier. C'est d'une

1. Par exception, dans *Andromaque*, le lieu de la scène n'est pas indiqué dès le commencement, mais seulement aux vers 16-17.

autre façon que le prologue des *Bacchantes* trouble et inquiète aussi. Dionysos, à son arrivée, ne se borne pas à indiquer le théâtre du drame, à faire savoir qui il est, sous la forme humaine où il dissimule sa divinité; il annonce encore pourquoi il vient et comment il entend employer sa puissance à établir son culte chez les Thébains, qui se refusent à le reconnaître. Bacchus est passionné. Une colère sourde gronde dans l'âme de ce dieu contesté : il annonce qu'il se vengera. Déjà il a frappé de délire, en les entraînant sur les rochers du Cithéron, les sœurs de Sémélé et toutes les femmes thébaines; Penthée, à son tour, fera l'épreuve de sa force. Bacchus ne révèle pas le dénouement, mais on sait par lui qu'un mortel va se trouver aux prises avec un dieu : c'en est assez pour prévoir que le dieu l'emportera et que Penthée sera châtié. Ainsi le prologue des *Bacchantes* éveille aussitôt des pressentiments sinistres; il est la préface qui convient à ce sombre drame où va éclater la vengeance d'un dieu. Le prologue d'*Andromède* touchait d'une autre manière encore. Comment n'eût-on pas été ému d'entendre la jeune fille, sur le rocher où elle était attachée, exhaler, au lever du jour, les angoisses de la nuit qui vient de passer si lente pour elle[1], et le désespoir de l'horrible mort qui l'attend? La forme lyrique, que le poète avait heureusement substituée dans ce monologue au trimètre iambique[2], devait augmenter encore l'impres-

1. Aristoph., *Thesmoph.*, 1065. *Fragm.*, 114, Nauck[2].

2. C'est le seul prologue d'Euripide, à nous connu, qui ait eu cette forme. Ce n'est pas une raison pour admettre que le scholiaste d'Aris-

sion de ces plaintes douloureuses, et leur donner, avec une plénitude plus complète, un accent plus pénétrant.

Il y a donc dans le théâtre d'Euripide plusieurs prologues qui ne sont pas seulement l'exposition nette et précise des données principales de la pièce, mais qui, par leur ton comme par les passions dont sont animés ceux qui les prononcent, font déjà naître un commencement d'émotion tragique. Tous, il faut le reconnaître, n'ont pas ce caractère. Parmi les prologues qu'il nous reste à citer, celui d'*Hécube* mérite une place à part. Ce n'est point une personne ordinaire qui vient mettre le public au courant du drame; ce n'est même pas un dieu : c'est un spectre. Les morts, chez les Grecs, tenaient tant de place dans le souvenir et les préoccupations des vivants, et on leur attribuait un intérêt si persistant aux choses de la terre, qu'il n'est pas surprenant que les poètes tragiques aient quelquefois songé à les évoquer[1], pour les introduire dans l'action de leurs pièces. Ces ombres avaient, en outre, un mérite appréciable pour un poète dramatique : elles possédaient le don de

tophane (passage cité) se soit trompé en attestant que ces vers étaient le début du prologue de la pièce, τοῦ προλόγου... εἰσβολή. C. Robert (*Arch. Zeitung*, 1878, p. 18) suppose après Hartung (*Eurip. restit.*, II, p. 344) que le monologue initial était dit, dans la forme ordinaire, par la nymphe Écho, et que la monodie d'Andromède ne venait qu'après : les vers en question seraient seulement le commencement de cette monodie. Il est difficile d'interpréter ainsi le mot εἰσβολή; car, dans l'un des arguments grecs de la *Médée*, ce mot désigne, sans aucun doute possible, les tout premiers vers de la pièce.

1. Clytemnestre, après sa mort, vient sur la scène exciter contre Oreste la fureur des Érinyes (*Euménides*, 94 et suiv.).

prescience. Dans les *Perses*, l'ombre de Darius, après s'être longuement entretenue avec le chœur, prédit le désastre de Platées. Dans la *Polyxène* de Sophocle, l'ombre d'Achille, se montrant aux Grecs qui mettent à la voile, leur annonce les tempêtes dont ils sont menacés et la mort qui attend leur chef[1]. C'est donc parce que les ombres conservent le souvenir du passé et sont en possession des secrets de l'avenir, qu'elles peuvent devenir des personnages de prologue; et c'est pour cela qu'Euripide fait apparaître au début de l'*Hécube* celle de Polydore. Cette ombre ne sait pas tout, ou ne dit pas tout : elle ne révèle que la première catastrophe du drame; le poète a voulu réserver la seconde à l'attente du public. Mais ce spectre que rien n'annonce devait, par son apparition au commencement même de la pièce, produire un effet d'étonnement, sinon de saisissement. C'était là une nouveauté hardie dont le théâtre d'Athènes n'offre aucun autre exemple.

Les prologues que ne recommandent ni ce mérite d'originalité ni ces qualités dramatiques sont assez nombreux. Si l'on en a justement critiqué les longueurs, il faut dire que ce défaut est parfois excusable. Comment Hermès aurait-il exposé en quelques mots le sujet de l'*Ion?* S'il n'eût rappelé tout au long les faits qui ont précédé l'action, s'il n'eût marqué

1. Il n'est pas douteux que cette apparition avait lieu seulement à la fin de la tragédie. Longin, *Traité du Sublime*, XV, 7, dit formellement qu'Achille apparaissait au-dessus de son tombeau au moment où les Grecs allaient partir (κατὰ τὸν ἀπόπλουν... προφαινομένου τοῖς ἀναγομένοις). Cf. les autres raisons données par M. Weil, notice sur *Hécube* (*Sept Trag. d'Eurip.*, 2e éd., p. 204).

d'avance le terme vers lequel cette action marchait, peut-être se fût-on perdu dans les fils d'une intrigue dont la complication n'est pas ordinaire. Il ne pouvait déplaire non plus à des Athéniens d'entendre le récit d'une légende qui les reportait au temps d'Érechthée, qui avait eu pour scène Athènes et le rocher même de cette acropole où s'adossait le théâtre de Dionysos. Le monologue d'Hermès, long pour nous, ne l'était peut-être pas pour le public d'Euripide. D'autres fois encore, le développement du prologue était une nécessité. Le poète ne pouvait modifier à sa fantaisie les traditions, corriger les légendes au profit de son drame, sans avertir de ces corrections un public qui savait son histoire légendaire, et qui, non averti, eût été dérouté. Aurait-on jamais deviné, par exemple, qu'une fille de roi, Électre, était devenue la femme d'un paysan? Ce paysan fait donc bien de se présenter dès le début, et les explications qu'il donne (explications un peu longues, comme il convient à un homme du peuple), sur son mariage et sur les conditions de ce mariage, ne sont pas de trop pour l'intelligence de ce qui va suivre. Mais quelle nécessité, dira-t-on, que, dans les *Phéniciennes*, le prologue répète la légende rebattue d'Œdipe? Il est certain que cette vieille histoire était connue de tous, et que, même dans la bouche de Jocaste, qui rappelle sans trop d'invraisemblance les fatalités de son passé, elle paraît fastidieuse. Elle renferme cependant des détails nouveaux. Ce que l'on ne savait pas encore et ce que l'on apprend, c'est qu'Œdipe, que Sophocle fit mourir en exil près d'Athènes et avant ses fils, est

encore vivant et enfermé dans son palais de Thèbes: c'est que Jocaste vit, elle aussi, et qu'elle va tenter la réconciliation de ses enfants; c'est encore qu'Étéocle détient le trône injustement. Le poète veut qu'on oublie les traditions courantes pour lui accorder cela; il a besoin de cette concession pour la marche de son drame, et voilà comment le prologue, qu'on souhaiterait cependant plus court, est destiné à prévenir tout étonnement. Quelle stupéfaction n'eût pas produite la représentation de la tragédie d'*Hélène*, si Euripide n'eût donné aussi à cette tragédie, comme introduction, un prologue explicatif! Les Athéniens, qui connaissaient encore mieux Homère que Stésichore, n'eussent rien compris à la pièce. Hélène un modèle de pureté, la femme de Ménélas devenue le type de la fidélité conjugale, quelle contradiction de la légende homérique! quel renversement de toutes les idées qui avaient cours à ce sujet! Ce n'est pas tout: Hélène dédoublée en un fantôme et une personne réelle, quelle imagination bizarre! Il fallait faire accepter ces données extraordinaires; il fallait encore présenter aux Athéniens deux personnages qui ne leur étaient pas familiers, dont le nom sans doute leur était à peine connu : un roi d'Égypte, Théoclyménos, une sœur de ce roi, Théonoé. Jamais Euripide n'avait autant demandé à la complaisance de son public; jamais prologue, par conséquent, n'avait été à ce point nécessaire.

Ce sont là des circonstances atténuantes qui n'excusent pas les lenteurs de plusieurs de ces morceaux. S'il est des prologues courts, celui de l'*Alceste*

par exemple, où vingt-cinq vers environ suffisent à une exposition nette et simple[1] du sujet, il en est d'interminables, comme celui des *Phéniciennes*, comme la plupart de ceux qu'Euripide a écrits vers la fin de sa vie. La raison de ce fait ne doit pas être cherchée dans la philosophie du poète. C'est à peine si l'on peut relever au début des *Héraclides*, d'*Oreste*, de *Sthénobœa*[2], quelques sentences[3]; encore ces sentences ont-elles un caractère banal. Euripide ne s'est pas servi de la forme nouvelle d'exposition, créée par lui, pour s'expliquer librement sur ses idées[4] et sur ses sentiments personnels : cette exposition ne lui a jamais tenu lieu de *parabase*. Mais si les prologues euripidéens sont très rarement refroidis par des réflexions philosophiques, plusieurs d'entre eux cependant, dans la longueur de leur développement, deviennent fatigants, en raison du soin scrupuleux, poussé jusqu'à la minutie, que met le poète à entrer dans tous les détails d'un passé qui intéresse de près ou de loin, de très loin quelquefois, l'action du drame. Cet excès de précision se traduit surtout par l'abus des

1. Pourquoi l'un des grammairiens à qui l'on doit les notices de l'*Alceste* accuse-t-il Apollon de parler sur le ton de la rhétorique (προλογίζει ῥητορικῶς) ? C'est sans doute un reproche général qu'on faisait dans l'antiquité aux prologues d'Euripide; il n'est pas justifié dans le cas particulier.

2. Cité par Aristophane, *Grenouilles*, 1217. Cf. Schol., 1219. Nauck², fr. 661.

3. Il y en avait aussi dans le prologue du *Philoctète*. Mais Dion Chrysostome (*Orat.*, 52, 11) nous apprend que c'étaient « des réflexions politiques ».

4. On ne trouve dans les prologues qu'une seule trace de préoccupations de ce genre : c'est au vers 28 de l'*Oreste*, où Électre blâme, en passant, Apollon d'avoir ordonné à un fils de tuer sa mère.

généalogies. Le personnage du prologue, en arrivant sur la scène, doit assurément faire savoir qui il est; son nom ne se lit point sur son masque, et il n'a pas toujours des attributs, comme Hermès ou Hercule, qui le fassent immédiatement reconnaître. Mais, quand il s'est nommé[1], s'il appartient à une de ces familles dont les enfants eux-mêmes savaient par cœur l'histoire, quel besoin a-t-il de remonter à l'origine de sa race, et de dérouler un à un, pour nous les faire toucher, tous les anneaux de la chaîne de ses aïeux. Peut-être est-il bon de savoir que Théoclyménos descend de Protée, parce que Protée est connu et que Théoclyménos ne l'est point; mais n'est-ce pas supposer le public bien ignorant ou bien patient que de lui énumérer, sans lui faire grâce d'aucun, tous les ancêtres et tous les parents d'Œdipe ou d'Agamemnon? C'était cependant la peine que prenait Jocaste dans le prologue des *Phéniciennes*, et Électre dans le prologue de l'*Oreste*, dont il faut citer un passage, comme exemple de l'excès où tombe le poète :

« Tantale engendra Pélops, et celui-ci engendra Atrée, que la Parque, en filant la trame de ses jours, prédestina à vivre en discorde et en guerre avec Thyeste, qui était son frère. Mais pourquoi revenir sur des choses qu'il faut taire? Atrée tue donc les en-

1. La plupart du temps, exactement dans onze tragédies sur seize, le personnage du prologue se nomme dès la première phrase qu'il prononce. Mais, dans les *Héraclides*, Iolaos, qui se laisse deviner, ne dit cependant son nom qu'au vers 30; Hélène, dans la pièce de ce titre, ne se fait connaître qu'aux vers 17-22; le paysan de l'*Électre*, qu'aux vers 34-36. Dans l'*Oreste*, Électre ne se nomme qu'au vers 29. — On voit par ces exemples que le poète s'est efforcé, pour échapper au reproche de monotonie, de varier les formes de ses prologues.

fants de Thyeste et les lui sert à sa table. D'Atrée — je ne dis rien de ce qui s'est passé dans l'intervalle — naquirent et le glorieux Agamemnon (si l'on peut parler de sa gloire) et Ménélas, fils tous deux d'une mère crétoise, Aéropé. Ménélas se maria avec Hélène, cette femme détestée des dieux. Le roi Agamemnon épousa Clytemnestre, si fameuse en Grèce, qui lui donna trois filles : Chrysothémis, Iphigénie, et moi, Électre, ainsi qu'un enfant mâle, Oreste[1]. »

Malgré la précaution que prend le poète de nous faire remarquer qu'il abrège, qu'il résume, et qu'Électre ne dit pas tout, Électre en dit trop. Qui, sur les gradins du théâtre de Bacchus, ignorait les éléments de cette antique histoire? Qui ne savait non plus, à l'ouverture des *Phéniciennes*, et avant que Jocaste eût parlé, qu'Œdipe avait eu pour père Laïos, et que Laïos, par Labdacos, remontait à Cadmos[2]? Ces développements de généalogies superflues nous choquent encore dans les prologues de l'*Hercule*, de l'*Ion*, et de l'*Iphigénie en Tauride*[3]. On s'étonne que le public n'ait manifesté aucune impatience à les entendre; mais la monotonie de ce procédé, qui dégénérait en manière, n'avait pu échapper à bien des gens : elle faisait les délices d'Aristophane qui y saisissait l'occasion de piquantes parodies[4], et qui, sans scru-

1. *Oreste*, 10-24.
2. *Phéniciennes*, 5-9.
3. Il faut y ajouter les prologues du *Méléagre* (Nauck², fr. 515) et du *Phrixos* (fr. 819), dont nous n'avons d'ailleurs que des fragments.
4. Avant les *Grenouilles*, il avait parodié, dans le *Gérytadès* et dans l'*Æolosiconé*, les premiers vers du prologue de l'*Hécube*. (Athénée, III, p. 112 *f*; XII, p. 551 *b*).

pule aucun et sans injustice flagrante, s'en égayait. Ce qui lui servait à amuser le public, c'était moins d'ailleurs les généalogies dont les prologues d'Euripide sont encombrés — il ne fait qu'indiquer cette critique dans les *Grenouilles* — que leur style, que la forme, en particulier, de leur première phrase. L'ordre de cette phrase est souvent tel qu'elle est d'abord construite avec un participe, et que son premier membre est régulièrement suivi, au second ou au troisième vers, d'une césure penthémimère ; ce qui permet à Aristophane d'adapter, en cet endroit, à la phrase tragique ainsi coupée un refrain comique, ληκύθιον ἀπώλεσεν, « il a perdu sa fiole », dont la trivialité devait provoquer les éclats d'une grosse gaîté [1]. Cette phrase initiale, qui d'ordinaire marche avec une certaine majesté, laissant flotter les plis de son ample période [2], était-elle aussi inhabilement construite et finissait-elle aussi mal qu'Aristophane le laisse entendre ? Nous sommes moins frappés de ce défaut, intentionnellement grossi du reste par le comique, que pouvaient l'être les Grecs, si sensibles aux moindres délicatesses de leur langue. Mais ce genre de critique paraît avoir produit sur eux une vive im-

1. *Grenouilles*, 1208-1241. Cette critique est dirigée contre le commencement des prologues de l'*Archélaos*, de l'*Hypsipylé*, de *Sthénébœa*, du *Phrixos*, de l'*Iphigénie en Tauride*, du *Méléagre*. De la *Mélanippe philosophe*, le premier vers seul est cité (v. 1244), parce qu'au second il n'y a point de participe, mais une proposition principale, ce qui rend impossible l'adaptation du refrain.

2. Cette période est de six vers dans l'*Hippolyte*; de sept vers dans les *Suppliantes* et dans l'*Électre*; de neuf vers dans l'*Hécube*, l'*Iphigénie en Tauride* et les *Phéniciennes*. La première phrase de l'*Andromaque* n'a pas moins de quinze vers, avec une seule pause au septième.

pression. Quand Euripide le Jeune surveilla la reprise de plusieurs tragédies de son père, il jugea prudent de changer la forme des prologues[1] dont Aristophane s'était moqué.

Dira-t-on que ces imperfections diverses ne doivent pas être toujours attribuées au poète lui-même? Les acteurs sans doute se gênaient si peu pour corriger certains drames au profit de leurs rôles, qu'un demi-siècle environ après la mort d'Euripide, un décret du peuple athénien, rendu sur la proposition de l'orateur Lycurgue, dut protéger contre l'indiscrétion de leurs remaniements le texte des trois grands tragiques[2]. Mais les acteurs n'auraient eu intérêt à allonger les prologues d'Euripide en y insérant des détails de leur crû, que si le public avait pris goût à ces longueurs. C'est ce qui est bien invraisemblable et ce que rien ne prouve du reste. Il est plus facile d'accuser les grammairiens et les copistes et d'essayer de les convaincre d'interpolation. Mais comment y réussir? où s'arrêter dans cette voie de suspicion, une fois qu'on y est entré? quelles règles adopter pour

1. Ce n'est là sans doute qu'une hypothèse, mais une hypothèse fort vraisemblable, développée par Fritzsche, p. 366 de son édition des *Grenouilles*. Elle explique comment il peut être question de deux prologues différents pour l'*Archélaos* (Schol., *Gren.*, 1206; Plut., *Mor.*, p. 837 *e*), pour le *Phrixos* (Schol., *Gren.*, 1225; fragm. de Tzetzès publié par Keil, *Rhein. Mus.* N. F., VI, p. 616) et le *Méléagre* (Aristote, *Rhét.*, III, 9, qui en cite le premier vers autrement qu'Aristophane). Fritzsche fait remarquer que si le prologue de l'*Iphigénie en Tauride* commence dans les manuscrits d'Euripide comme chez Aristophane, c'est sans doute que la pièce ne fut pas reprise après la mort du poète, ou qu'elle fut reprise de longues années après la représentation des *Grenouilles*.

2. *Vie des dix orateurs*, VII, 11. Plut. *Mor.*, p. 842 *a*.

décider de ce qui appartient ou de ce qui n'appartient pas à Euripide? Si de ces prologues on prétend retrancher tout ce qui nous surprend, tout ce qui paraît de trop aux exigences de notre goût moderne[1], qu'en restera-t-il? Les quelques endroits où l'interpolation paraît à ce point évidente que chacun en tombe d'accord, sont rares. Mieux vaut donc peut-être, au risque d'être parfois dupe, accepter ces prologues tels qu'ils nous sont parvenus, que de s'exposer, par des mutilations profondes, arbitrairement pratiquées, à perdre une partie de ce qui est bien d'Euripide.

Quelque opération qu'on fasse subir au texte des prologues, taillés et élagués, ils n'en gardent pas moins, avec leurs défauts principaux, leur caractère essentiel : celui d'une forme d'exposition très particulière, qui n'est point un essai, une tentative isolée, que le poète au contraire a adoptée pour y rester constamment fidèle, à laquelle il n'a pu s'attacher par conséquent qu'en vertu de motifs déterminés. L'adoption de cette forme est-elle un retour réfléchi aux procédés de l'art primitif? Thespis, en son temps, quand il fit sortir le drame de l'élément lyrique où il était encore engagé, avait imaginé le prologue[2] : explication nécessaire de ses intentions aux spectateurs de pareilles nouveautés. Mais l'âge des émerveillements enfantins et des ignorances naïves était

1. C'est ce qu'a fait Klinkenberg dans sa dissertation, déjà citée, sur les prologues d'Euripide et leurs interpolations. H. von Arnim, traitant le même sujet, est plus modéré dans ses corrections.

2. Aristot. ap. Themist., *Orat.*, XXVI, p. 382, Dindorf.

bien passé pour le public du théâtre d'Athènes : ce public avait vu tant de choses depuis Thespis, qu'Euripide ne devait pas avoir autant de raisons que celui-ci de vouloir le guider. Il était tenu, nous l'avons dit, de l'avertir des changements qui étaient apportés aux traditions de l'histoire héroïque; mais de tels changements ne se trouvent point dans tous ses drames, tandis que le prologue ne manque nulle part. Ils ne sont donc pas une explication suffisante du choix de ce mode d'exposition. Faut-il penser, comme le supposent plusieurs critiques [1], qu'en renonçant à la forme du dialogue, forme plus vivante mais plus malaisée à manier, Euripide a voulu seulement épargner sa peine, et que, s'il s'y fût essayé, il n'y eût pas réussi? Mais quelles raisons avons-nous de le croire si préoccupé de ses commodités, et pourquoi soupçonner ces incapacités chez un homme qui, ailleurs, se montre si habile dans l'art d'engager et d'enchaîner le dialogue? Serait-ce encore que le prologue, au sens restreint du mot, étant la marque extérieure à laquelle se reconnaît tout d'abord une tragédie d'Euripide, celui-ci a voulu par là distinguer ses pièces de celles de ses rivaux en art dramatique? Bien que les intentions du poète ne soient pas évidentes, nous préférons croire qu'il a obéi à un sentiment autre que celui-là. N'a-t-il pas simplement tenté de donner à l'une des parties constitutives de la tragédie une forme nouvelle, qui lui semblait sans doute mieux appropriée à sa destination? Voulant

1. En particulier Otfried Müller, II, p. 306 de la traduction française et Bergk, *Griech. Literaturgeschichte*, III, 594.

que le prologue soit seulement une exposition et que ce morceau ait son caractère propre, il en supprime, au commencement, le dialogue, qui est une première esquisse des caractères et des sentiments; comme l'émotion pourrait distraire l'esprit de ce qu'il importe à l'esprit de savoir, il l'écarte provisoirement et la réserve pour les scènes suivantes. Il isole en un mot le prologue du commencement de l'action et le réduit à n'être, en général, qu'une simple indication du sujet. Faut-il chercher la raison de ce fait ailleurs que dans le désir qu'il a d'aider à l'intelligence aussi complète que possible de ce qu'il a voulu, en rendant par avance parfaitement claires[1] toutes les données du drame? Cette préoccupation de clarté, cette recherche d'une précision parfois méticuleuse, ont leur source, à ce qu'il semble, dans un excès d'esprit méthodique[2]. Euripide exposant avec calme et netteté, par la bouche d'un acteur, le sujet qu'il veut traiter, ressemble à ces philosophes qu'il fréquentait qui, avant d'entrer dans le développement et la discussion d'une question, commençaient par en rappeler les antécédents et par en poser les termes; qui souvent même déterminaient devant leurs auditeurs la marche qu'allait suivre leur pensée, à laquelle ils assignaient une fin. La fin du drame, qui est le dénouement, n'est pas toujours signalée d'avance chez Euripide, mais elle l'est quelquefois, quand un dieu paraît au prologue. Ne regrettons

1. Dans les *Grenouilles*, 1119 et suiv., Euripide, en critiquant les prologues d'Eschyle sous le rapport de la clarté, ἀσαφὴς γὰρ ἦν ἐν τῇ φράσει τῶν πραγμάτων, fait indirectement l'éloge des siens, sous ce même rapport.

2. Cf. *Grenouilles*, 945.

point cet artifice : il permettait au poète de rompre de temps en temps avec les habitudes du théâtre, en se privant volontairement des moyens qui servent à éveiller et à tenir en suspens l'attente du public. L'intérêt de ses drames ne doit pas en avoir souffert. Qu'importe, en effet, que les spectateurs sachent d'avance tout, si les acteurs ne savent rien ? C'est l'ignorance de ceux-ci et non la nôtre, ce sont leurs émotions en face d'événements inattendus pour eux seuls, qui, par la sympathie qui s'établit d'eux à nous, produisent les effets dramatiques.

Le monologue qui sert d'exposition aux tragédies d'Euripide était, malgré le souvenir lointain de Thespis, une vraie nouveauté dans le domaine de l'art. Nous n'avons pas le droit d'affirmer, sur la foi des plaisanteries d'Aristophane, que le poète ait échoué dans cet effort. Sa persévérance semble indiquer au contraire que les prologues reçurent du public un favorable accueil. Ils sont loin d'ailleurs, on vient de le voir, de se ressembler tous et d'avoir été jetés indistinctement dans le même moule. Tous ne méritent donc ni les mêmes critiques ni les rigueurs de la condamnation générale et trop sommaire que d'ordinaire on prononce contre eux.

CHAPITRE V

LE ROLE DU CHŒUR

I

Mouvements du chœur de la scène à l'orchestre, et de l'orchestre à la scène. — L'« Épiparodos » chez Euripide.

Sur le rôle du chœur dans les tragédies d'Euripide une opinion s'est formée, déjà ancienne et qui a chance de vivre. Cette opinion, dont la source est dans trois mots d'un texte douteux d'Aristote [1], se

1. *Poétique*, XVIII, fin. Voici la phrase, qu'il faut reproduire ici, si connue qu'elle soit : « Le poète doit concevoir le chœur comme l'un des acteurs du drame, comme une partie du tout, et lui donner un rôle, *non à la façon d'Euripide, mais à celle de Sophocle* (συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ) ».

Hartung (*Eurip. rest.*. II, 370) trouvait dans ces derniers mots une critique si peu justifiée d'Euripide et surtout une opposition si singulière entre Sophocle et Euripide, qu'il n'hésitait pas à supposer une altération et à corriger le passage ainsi : ὡς παρ' Εὐριπίδῃ ἢ ὡς παρὰ Σοφοκλεῖ, « comme chez Euripide et comme chez Sophocle ». Il lui semblait que le texte traditionnel se rattache mal à la phrase suivante, dont voici le début : « Quant aux autres poètes, chez eux les chants du chœur n'appartiennent pas plus à la fable qu'à toute autre tragédie ». La pensée d'Aristote se comprend cependant en gardant le texte

résume ainsi : « Le chœur, intimement lié à l'action tragique par Eschyle et par Sophocle, en est détaché par Euripide ; ses chants, jusqu'alors parties intégrantes du drame dont elles traduisaient les émotions, ne sont généralement plus que des parties intercalées, des morceaux *plaqués*, des intermèdes musicaux ». Voilà des formules assurément commodes à qui veut distinguer, rapidement et sans nuances, Euripide de ses rivaux. Ces formules cependant sont-elles exactes et répondent-elles à la réalité des faits? La chose vaut la peine d'être examinée, bien qu'on ait toujours mauvaise grâce à résister aux idées reçues et à prétendre reviser des jugements qui ont pour eux la solidité que donne le temps et le prestige d'un accord presque général.

Écartons d'abord, en parlant des chœurs d'Euripide, l'expression d' « intermèdes lyriques », vraiment choquante, si l'on considère qu'Aristote, précisément dans la phrase qui suit celle dont on abuse, attribue la première introduction de ces intermèdes à Agathon[1], et que, sur ce point, il oppose nettement Euripide aussi bien que Sophocle aux poètes venus après eux. Les *embolima*, c'est Aristote qui le dit, ne

des manuscrits. Cette pensée n'est-elle pas que, chez Sophocle, le chœur a un rôle bien déterminé, que ce rôle est plus effacé chez Euripide, et que chez les poètes postérieurs il disparaît? Il y a progression décroissante dans le développement de l'idée de ces deux phrases, et non contradiction. L'altération du texte, qui est possible (cf. plus haut μὴ ὥσπερ Αἰσχύλος probablement interpolé), n'est donc pas évidente.

1. Voici la fin de la phrase citée plus haut : « C'est pourquoi ces chants sont des intermèdes (ἐμβόλιμα) dont *Agathon le premier* a donné l'exemple. »

sont pas le fait d'Euripide, mais le fait d'Agathon.

Il y a aussi une confusion d'idées qu'il importe de dissiper au début de cette étude. On dit : « Les chants du chœur ne se rattachent à l'action, chez Euripide, que par un fil très mince » ; et, dans plusieurs cas, cela est vrai. Mais pourquoi ne considérer comme chants du chœur que les *stasima* et un certain nombre de *parodoi?* N'y a-t-il pas aussi dans les pièces d'Euripide des *commoi*, c'est-à-dire des dialogues lyriques où le chœur s'entretient avec les personnages de la scène? N'y a-t-il pas également chez lui des demi-chœurs et des *parodoi* qui ont la même forme? et ces morceaux, puisqu'ils sont dialogués, ne tiennent-ils point au drame aussi fortement qu'il est possible? Pourquoi les laisser de côté? Il y a donc lieu de ne pas confondre *les chœurs*, c'est-à-dire les morceaux d'ensemble chantés par les voix réunies de tous les choreutes, et *le chœur*, j'entends par là les choreutes à tous les moments de leur activité, soit formant un groupe unique, soit divisés en plusieurs groupes, soit isolés, soit encore représentés par le coryphée leur chef. Ce sont ces divers modes de participation des choreutes au drame qu'il convient de distinguer et d'examiner.

On aurait tort de se représenter le chœur tragique, après le défilé de la *parodos*, comme fixé dans l'orchestre à la place qui lui était assignée. En dehors de ses évolutions ordinaires et des danses qu'il exécute sur l'estrade, le chœur tragique a des mouvements de plus d'un genre, qui ont leurs motifs dans les événements du drame. Ces mouvements, qui

récréaient les yeux et qui donnaient plus de vie à la représentation, ne manquent pas plus chez Euripide que chez son contemporain Sophocle et chez Eschyle son prédécesseur. Ce dernier avait plusieurs fois changé la route ordinaire du chœur, en l'introduisant d'abord sur la scène[1]. Sophocle, dans *Œdipe à Colone*, imita cet exemple. Euripide, avant Sophocle, avait fait de même pour sa tragédie des *Suppliantes*, où les femmes d'Argos qui composent le chœur restent longtemps groupées à côté des acteurs et ne gagnent leur place régulière qu'au moment où elles vont chanter le premier *stasimon*. Et ce n'était point là un simple mouvement de parade. Placées dans l'orchestre dès le début de l'action, ces femmes eussent été trop loin de la mère de Thésée, dont elles avaient besoin de gagner la protection, dont elles touchent le cœur précisément parce qu'elles sont près d'elle, qu'elles lui donnent le spectacle de leurs larmes et qu'elles embrassent ses genoux[2]. Quelquefois c'est le mouvement inverse que, chez Euripide, opèrent les choreutes : de l'orchestre ils montent[3] sur la scène; mais ils n'y montent que rarement, comme nous le verrons, alors qu'ils interviennent momentanément dans l'action. Quand ils n'ont pas ce courage, la frayeur que leur inspirent certaines

1. *Sept*, v. 95 et 265. *Prométhée*, 129 et 279. De même, dans les *Choéphores*, v. 10, 22, et les *Euménides*, v. 185, où le chœur se rend du temple dans l'orchestre.

2. *Suppl.*, 42-44.

3. Nous ne sommes pas encore convaincus de l'exactitude d'une théorie récente suivant laquelle le chœur aurait été au même niveau que les acteurs. Il faut attendre de nouvelles preuves.

situations tragiques les décide parfois à quitter leur place, sans cependant qu'ils abandonnent l'enceinte du théâtre. Dans les *Choéphores* d'Eschyle, le chœur s'éloigne et se cache, pour ne pas assister à l'horrible scène qui va se passer entre Oreste et Clytemnestre. Chez Euripide, quand Hercule, après la crise de folie où il a tué ses enfants, sort de son sommeil et jette les yeux autour de lui, il ne trouve personne à qui parler. Amphitryon son père a prudemment disparu: le chœur, non moins prudent, s'est retiré. Où est-il allé? Il a descendu les degrés de l'estrade qu'il occupait, pour se ranger au pied de l'*hyposkénion*, du mur de la scène, où il échappe entièrement aux regards d'Hercule[1].

Ce n'était là qu'un ingénieux artifice, destiné peut-être à faire sourire de la pusillanimité des choreutes. Des motifs plus sérieux exigent qu'en certains cas le chœur sorte de l'orchestre pour n'y rentrer qu'un peu plus tard. Eschyle, dans ses *Euménides*, Sophocle dans son *Ajax*, avaient eu recours à cet éloignement momentané du chœur et à l'*épiparodos*, pour permettre un changement de scène qui, sans cela, eût été impossible. Euripide se servit du même moyen, non plus pour transporter l'action en un autre lieu, mais pour préparer des effets dramatiques que la présence du chœur eût rendu difficiles. Il semble se méfier de ce témoin gênant, et, pour qu'il ne soit pas induit aux indiscrétions, il l'écarte, quand il faut ou quand il est prudent qu'il ne sache rien. C'est ainsi que

1. *Hercule*, 1086-87. Le chœur ne reprend sa place qu'au vers 1110.

dans le drame d'*Alceste*, les choreutes quittent l'orchestre pour aller suivre le convoi de la femme d'Admète, et qu'ils ne rentrent qu'après la cérémonie terminée [1]. En faisant cela, ils remplissent, il est vrai, un devoir assez naturel, puisqu'ils mènent et escortent à sa dernière demeure celle qui est pour eux la meilleure des maîtresses et la plus noble des femmes. Mais le poète a d'autres raisons encore pour les envoyer à ce convoi : c'est dans l'intervalle qu'il place la scène d'Hercule et du serviteur, où le héros annonce la résolution d'aller disputer à Thanatos sa proie. Cette résolution extraordinaire peut bien être connue du public, mais elle doit rester ignorée d'Admète, et elle ne peut l'être qu'à la condition que le chœur s'éloigne, ou que, ne s'éloignant pas, il se taise. Le poète a désespéré de lui faire garder le secret d'Hercule, et, en l'écartant de l'orchestre, il a voulu que rien ne mît obstacle à la surprise de la fin, au coup de théâtre qui clôt le drame.

L'*épiparodos* du chœur dans la tragédie d'*Hélène* a des raisons analogues. Si les servantes accompagnent leur maîtresse dans le palais pour revenir ensuite avec elle [2], c'est qu'elles ne peuvent être là quand arrivera Ménélas ; c'est que la reconnaissance de la femme et du mari ne doit pas éclater brusquement, et que celui-ci serait moins bien préparé par le chœur, que par la vieille esclave qui lui ouvre la porte, à l'événement merveilleux qui l'attend. Le *Phaéthon* [3]

1. Vers 746, 861.
2. Vers 327, 515 et suiv.
3. *Fragm.*, 781, v. 32. Nauck².

offrait encore un exemple de cette retraite momentanée du chœur. Euripide, comme les deux autres grands tragiques, s'est donc servi plusieurs fois de l'*épiparodos;* mais il a usé de ce moyen à sa façon, sans nécessité urgente, quand il le trouvait seulement commode pour l'économie de ses pièces.

La sortie des choreutes durant le cours de l'action n'est qu'une exception dans le théâtre grec. Mais l'intérêt que les choreutes prennent au drame les pousse quelquefois, chez Euripide surtout, à s'approcher si près des acteurs que l'on a pu soutenir récemment, sans réussir à le prouver, que l'estrade de l'orchestre était sur le même plan que le *logéion*[1]. Ceux d'*Oreste* entrent au moment où le malheureux est plongé dans le sommeil qui suit d'ordinaire ses crises, Électre veillant à ses côtés; et, comme celle-ci les prie de marcher légèrement et de parler bas, « aussi doucement qu'un murmure de roseaux », ils sont obligés, pour se faire entendre et pour entendre, de venir se placer tout près d'Électre, tout près par conséquent du lit d'Oreste, si près qu'Électre, tremblant que son frère ne se réveille au bruit, les engage par deux fois à s'éloigner[2]. Où sont-ils donc, sinon sur les limites mêmes de la scène, en avant de leur place ordinaire qu'ils ont quittée[3]?

1. D'après le résultat des fouilles faites, dans ces dernières années, au théâtre de Bacchus, à Athènes. Ces fouilles ont été exposées par G. Kawerau dans la publication de Baumeister, *Denkmäler des classischen Alterthums*, III, p. 1730.

2. *Oreste*, 147, 170, 183. Cf. 1251, 1258.

3. On serait tenté de supposer un mouvement analogue dans les *Héraclides*, v. 307-309. Mais Arnoldt, *Chorische Technik des Euripides*,

Ces limites, les choreutes se déclarent bien souvent prêts à les franchir, s'ils ne les franchissent pas en réalité. Quand Polymestor, à qui Hécube et les Troyennes crèvent les yeux, pousse des rugissements terribles, menaçant de tout détruire, les femmes du chœur s'apprêtent à porter secours à leur maîtresse : elles n'en ont pas le temps, car celle-ci reparaît aussitôt[1]. Celles d'*Andromaque* répondent trop tard aussi à l'invitation de la nourrice, qui veut les faire entrer dans le palais pour sauver la vie d'Hermione, laquelle d'ailleurs ne se tue point[2]. Dans l'*Hippolyte*, quand la nourrice appelle au secours de Phèdre qui vient de se pendre ; dans *Médée*, lorsqu'on entend les cris des enfants que leur mère égorge, le chœur sans doute ne peut ni ne doit arrêter la catastrophe, qui est nécessaire ; mais, s'il n'agit pas, si dans son trouble il délibère et il hésite, du moins il se porte en avant et il est près d'agir[3] : et ces velléités d'action, toutes conventionnelles qu'elles sont, en donnant satisfaction à la vraisemblance, sont dramatiques. Une fois même, une seule, il est vrai, le chœur intervient réellement, dans la personne de son chef. Au moment où Théoclyménos veut châtier sa sœur, qui a favorisé l'évasion de Ménélas et d'Hélène, le coryphée, suivi peut-être de quelques-uns de ses hommes, monte sur la scène, barre le chemin au roi, le retient par ses vête-

p. 63, a montré, après Schönborn, que les paroles d'Iolaos s'adressent non aux gens du chœur, mais à Démophon, à Acamas son frère et à leur entourage.

1. *Hécube*, 1042.
2. *Androm.*, 817.
3. *Hippol.*, 782. *Méd.*, 1275.

ments[1] et l'empêche d'aller commettre un meurtre inutile. Cette scène ressemble trop à un passage analogue d'*Œdipe à Colone*[2] pour qu'on ne soit pas tenté de croire qu'Euripide en a fourni le modèle à Sophocle. Quoi qu'il en soit, Euripide ne diffère ni de Sophocle ni d'Eschyle quant aux mouvements que le chœur exécute, soit pour sortir du théâtre et y rentrer, soit dans l'enceinte de l'orchestre et dans le voisinage immédiat de la scène, où il est souvent appelé par les nécessités ou par les émotions du drame.

II

Analyse des chants et paroles du chœur, dans leurs rapports avec l'action.

Aristote veut que le chœur tragique ait un rôle, et peut-être reproche-t-il à Euripide de n'avoir pas assez observé cette loi. Aucun chœur de notre poète assurément ne rappelle celui des *Euménides*, unique d'ailleurs en son genre dans tout le théâtre grec. Mais n'y a-t-il pas chez lui au moins une pièce qui offre l'exemple d'un chœur aussi intimement associé à l'action qu'on peut l'imaginer? Cette pièce est celle des *Suppliantes*. Ces femmes argiennes qui, avec leurs servantes, composent le groupe des choreutes. ces mères qui viennent solliciter l'appui d'Athènes contre les Thébains qui leur ont refusé les dépouilles de leurs fils, ne sont point seulement touchantes

1. *Hélène*, 1627 et suiv.
2. Vers 856 et suiv.

parce qu'elles sont mères : on peut dire que le drame a en elles son unique raison, qu'il se meut tout entier autour d'elles. C'est pour leur donner satisfaction que Thésée livre bataille; c'est pour elles qu'est remportée la victoire; pour elles aussi se déroule, vers la fin, au milieu de leurs sanglots et de leurs plaintes, ce long cortège funèbre. Les autres personnages, Adraste, Thésée, Æthra, mère de Thésée, ne parlent et n'agissent que dans l'intérêt de ces femmes, conspirent tellement à les servir qu'on ne les oublie aucun instant, et que, restant sans cesse au premier plan, elles deviennent en quelque sorte personnage principal par l'intérêt continuel dont elles sont l'objet. Leurs chants, qui commencent par une supplication douloureuse pour s'achever dans une lamentation aux échos prolongés, s'épanchent et débordent d'une source unique. Enfermées dans leur chagrin, absorbées par le regret de leurs morts, dont elles ne sont distraites ni par des souvenirs légendaires ni par des réflexions morales, leur deuil les occupe tout entières; et cette unité de sentiment donne au chœur des *Suppliantes* un caractère qui, sous la variété des formes successives où il se développe, reste constant. On ne saurait trouver — et il n'y en a point d'autre exemple, même chez Sophocle — un chœur qui réponde mieux aux exigences d'Aristote : « Il faut que le chœur soit un des personnages du drame ».

Mettons en regard des *Suppliantes* la tragédie d'*Andromaque* : le contraste sera frappant.

Comment le chœur d'*Andromaque* prendrait-il un vif intérêt à ce qui se passe? Ni son sort ni celui

d'aucun des siens n'est en jeu : Andromaque, pour ces femmes thessaliennes, est une barbare, une étrangère. Les malheurs de cette étrangère peuvent exciter leur pitié sans que cette pitié se transforme en un sentiment actif et devienne un dévouement, qui serait dangereux ; car Hermione n'est point une maîtresse commode, et Ménélas, en vrai Spartiate, n'a pas l'âme tendre. Si donc le chœur se laisse toucher par les angoisses d'Andromaque, il ne faut pas qu'il laisse trop voir qu'il est touché. Ses sympathies seront plus que timides ; un rien les effarouchera. De là vient que souvent il se dérobe, qu'il fuit le présent trop proche pour remonter dans le passé lointain ou pour s'élancer dans le domaine des généralités : le moindre prétexte pour cela lui suffit. Si le chœur, sans être dévoué à Andromaque, osait avouer ses sentiments, il exprimerait, dans le premier *stasimon*, des inquiétudes au sujet des menaces récentes d'Hermione. Que trouvons-nous à la place de ce qu'on attend ? Un brillant et ingénieux développement sur les origines de la guerre de Troie[1]. Si Pâris n'avait pas été appelé à se prononcer entre les trois déesses, si le fils de Priam eût été mis à mort tout jeune, comme le voulait la prophétesse Cassandre, la Grèce n'aurait pas perdu un si grand nombre de ses enfants, et Andromaque habiterait encore le palais des rois troyens ! Cela est incontestable, mais cela ne console ni n'aide surtout Andromaque. Un peu plus tard, la perfidie de Ménélas, odieuse pour tous,

1. Vers 274-308.

Grecs ou barbares, devait, à ce qu'il semble, exciter l'indignation des femmes de Phthie. Mais Ménélas est un prince à ménager. Le chœur fera donc seulement cette réflexion qu'il n'est pas bon qu'un homme ait deux femmes et des enfants de deux femmes; et, parti de là, il se laissera entraîner à exposer les inconvénients qu'a en toutes choses la dualité (deux tyrans valent moins qu'un pour diriger un État; deux poètes, rivaux, se disputent; deux pilotes au gouvernail d'un navire, le navire marche mal, etc.). Quand cet ingénieux développement s'arrête enfin[1], on est tout étonné du chemin qu'on a parcouru à sa suite, bien loin d'Andromaque.

Le chœur ne se montre pas moins prudent dans le chant qui suit la querelle de Pélée et de Ménélas[2]; si prudent, qu'on se demande à qui, dans la première strophe, où sont vantés les avantages de la noblesse, il peut faire allusion. Il est vrai qu'il s'enhardit ensuite jusqu'à laisser entendre, à mots très couverts, que la violence de Ménélas ne lui plaît guère et que la conduite de Pélée a son approbation : encore faut-il pour cela interpréter sa pensée, car, en exaltant Pélée, ce qu'il célèbre de lui ce n'est point sa courageuse intervention dans la crise présente, ce sont ses exploits héroïques du temps passé.

Le quatrième *stasimon* ne diffère pas des trois autres. Les menaces qu'Oreste vient de proférer contre Néoptolème en lui enlevant sa femme, pour-

1. 464-494.
2. C'est le troisième *stasimon*, v. 766-801.

raient inquiéter le chœur au sujet du mari d'Hermione. Le chœur ne s'inquiète point : la fausse situation d'Hermione à l'égard de son époux lui paraît être seulement une des conséquences, entre beaucoup d'autres, de la guerre de Troie, qui a tout bouleversé dans le monde et dans les familles. Il se met ainsi à l'aise pour déplorer, sous une forme nouvelle, les calamités sans nombre de cette guerre fatale [1]. Quelques instants après, délivré de la frayeur qu'il avait de Ménélas et de sa fille, il ne craint pas de compatir à la douleur de Pélée, qui pleure devant le cadavre de Néoptolème. Mais cette audace est toute nouvelle. Jusque-là, il a poussé la réserve presque aux limites de l'indifférence ; il s'est désintéressé, ou il a laissé croire qu'il se désintéressait de ce qui se passait sous ses yeux.

Voilà donc deux tragédies, les *Suppliantes* et *Andromaque*, où le chœur se ressemble aussi peu qu'il est possible ; là, intimement mêlé au drame, qui n'a sa raison d'être qu'en lui ; ici, spectateur à peine ému, et souvent distrait, de l'action. Qui ne voudrait considérer que l'une ou que l'autre de ces deux pièces aboutirait, sur la question posée, à des conclusions exactement contraires, puisque la première donne tort à l'opinion commune avec autant d'évidence et de force que la seconde lui donne raison. Il reste heureusement assez d'autres tragédies d'Euripide pour nous permettre d'échapper à cette alternative.

1. Vers 1009-1047.

Le contraste que présentent, sous le rapport du chœur, *Andromaque* et les *Suppliantes* ne s'explique pas par des raisons chronologiques, puisque, si l'on ignore la date précise de ces deux pièces, du moins est-on assuré qu'elles ne sont point séparées par un long intervalle. Cependant, comme dans la carrière d'Euripide on distingue différentes phases, et comme le poète a eu plusieurs manières, ne pourrait-on supposer que le rôle du chœur a changé dans son théâtre avec les années, et que le lien, très solide d'abord, qui rattachait ce chœur à l'action, n'est devenu très lâche que par degrés? Pour vérifier la valeur de cette hypothèse, il suffira de comparer la plus ancienne tragédie qui soit restée de lui avec les dernières qu'il ait composées, celles qui furent jouées après sa mort.

L'intérêt très vif que les choreutes de l'*Alceste* prennent à la situation dramatique éclate dès leur entrée dans l'orchestre. La *parodos* n'a point là sa forme ordinaire. Ce n'est pas un chant continu : c'est, en partie, un entretien où les deux chefs des demi-chœurs, dans de courtes phrases, par des paroles brèves où se trahit l'inquiétude, échangent leurs conjectures au sujet du silence qui règne dans le palais d'Admète[1]. Ces alternatives d'espoir et de crainte inclinent bientôt vers une cruelle certitude, surtout quand le coryphée a interrogé une servante sortie du palais et a appris d'elle comment Alceste se prépare à consommer son sacrifice. L'émotion du

1. Vers 77-112.

chœur est alors trop forte pour prendre la forme d'un chant régulier. Le *stasimon* qu'on attendait fait place à un dialogue lyrique dont les strophes, pleines de mouvement, se répartissent entre plusieurs choreutes qui, sous des formes diverses, expriment les mêmes sentiments, invoquant d'abord les dieux, s'abandonnant ensuite à la désolation. C'est à peine si ces hommes se souviennent qu'ils sont vieux et que leur âge leur donne le droit de faire de rapides réflexions sur les malheurs que le mariage traîne à sa suite[1]. Comment leur pensée se détacherait-elle maintenant d'Alceste, dont ils entendent les dernières paroles, qu'ils voient mourir entre les bras de son mari et de ses enfants? Restés seuls, leur premier chant sera un adieu à cette noble femme, un éloge de son héroïsme. L'arrivée d'Hercule, à qui le coryphée est forcé de répondre, viendra sans doute les distraire un instant, et la résolution d'Admète, que son deuil n'empêche pas d'accueillir l'étranger à son foyer, leur fournira l'occasion de célébrer cette vertu d'hospitalité que leur maître a déjà exercée jadis à l'égard d'un dieu. Peut-être, à ce moment, rappellent-ils avec trop de complaisance Apollon pasteur en Thessalie et les merveilles de sa cithare[2]; mais ils ne tarderont pas à suivre le convoi funèbre de leur maîtresse, et, quand ils reviendront avec Admète, ce sera pour remplir auprès de celui-ci le rôle d'un parent ou d'un ami, partageant sa douleur et essayant de la calmer par de consolantes paroles.

1. 238-243.
2. 568-587.

C'est encore pour inviter Admète à la résignation que, dans leur dernier chant, ils proclament la puissance irrésistible de la Nécessité; c'est pour distraire son désespoir par de brillantes perspectives d'avenir, qu'ils feront l'apothéose d'Alceste, dont ils veulent que le tombeau soit honoré à l'égal de celui d'une divinité bienheureuse[1]. Le dénouement les saisira de joie et d'étonnement, et les dernières paroles du coryphée, où cet étonnement s'exprime, ne seront point, comme elles sont ailleurs, une formule banale. On peut donc dire que, dans la plus ancienne des pièces d'Euripide que nous possédons, le rôle du chœur, à part quelques détails sans importance, échappe à toute critique.

En est-il de même dans les dernières? Pour les *Bacchantes*, la réponse ne fait pas de doute. Bien que la scène de ce drame soit à Thèbes, son chœur est composé de femmes étrangères, de Lydiennes, qui des côtes d'Asie ont suivi jusqu'en Grèce celui qu'elles prennent pour le prophète du dieu, et qui est le dieu lui-même. Attachées au thiase de Bacchus, fanatiques de son culte, comment, dans le cours de l'action, ne prendraient-elles pas résolument parti pour leur maître divin? comment n'essaieraient-elles pas d'aider à l'établissement de cette religion dont leur enthousiasme célèbre les vertus singulières et les merveilleuses extases? Le ton sentencieux de deux des *stasima*, ces appels répétés à la foi des simples[2], s'expliquent aisément. Il s'agit de confondre la

1. Troisième *stasimon*, 962-1005.
2. Vers 370, 862 et suiv.

raison humaine, d'écraser l'impiété qui lève la tête, de conquérir à Bacchus un monde nouveau. Penthée, qui blasphème et qui résiste, est donc pour les femmes du chœur plus qu'un ennemi : c'est un monstre dont elles ont horreur. Menacées par lui de la prison, elles invoquent contre lui le secours de leur dieu, qu'elles croient loin, qui est tout près, et le dieu leur répond de derrière la scène : et, quand elles savent que l'heure du châtiment approche pour le sacrilège Penthée, leurs chants appellent et pressent la vengeance divine, sur un ton impitoyable, avec un refrain terrible : « Que la Justice vienne, qu'elle se montre ! qu'elle vienne, armée du glaive, tuer, en lui transperçant la gorge, cet ennemi des dieux, des lois, de la justice, le fils d'Échion, enfant de la Terre[1] ! » Quand elles verront Agavè revenir et rapporter avec elle la tête de Penthée, elles éprouveront bien une sorte de saisissement dont témoigne la vivacité du dialogue qu'elles engagent avec la malheureuse mère ; mais quelques instants auparavant, elles ont fêté par des danses et par des chants joyeux le triomphe de Bacchus. D'un bout à l'autre de la pièce, elles appartiennent donc au dieu. Nulle part, le caractère du chœur n'a plus d'unité ; nulle part, il n'a plus de force. Dire qu'il s'intéresse constamment à l'action serait insuffisant : il faut dire qu'il se passionne pour elle. Et cette passion, qui s'exhale dans des chants d'un effet si puissant ou d'une si originale beauté, fait que le chœur des *Bacchantes*, sans intervenir dans

1. 992-996.

le drame, y a cependant un rôle, puisque, pour sa part, il contribue à en augmenter l'impression pathétique.

Les femmes[1] du chœur de l'*Iphigénie à Aulis* sont loin d'avoir une pareille énergie de sentiments. Le motif qui les amène près de la scène est bien léger : un simple mouvement de curiosité leur a fait quitter Chalcis, leur patrie, pour franchir l'Euripe et venir, à Aulis, visiter le camp des Grecs. Elles ne pourront donc avoir pour la fille d'Agamemnon, qu'elles ne connaissent pas, des sympathies bien profondes. Aussi est-ce moins d'Iphigénie qu'elles se préoccupent que du sort de l'expédition, de l'avenir de cette lutte dont les préparatifs sont sous leurs yeux[2]. Le mariage projeté de la jeune fille éveille seulement dans leur esprit d'honnêtes réflexions sur le prix inestimable de l'amour modéré et légitime, qu'elles opposent à l'amour coupable, à l'union criminelle de Pâris et d'Hélène, cause de la guerre. Quand le sacrifice est résolu et que Clytemnestre se concerte inutilement avec Achille pour en empêcher l'exécution, c'est à peine si ces femmes, dans un développement très général sur la disparition de la vertu et sur le triomphe en ce monde de l'iniquité, laissent vaguement entendre qu'elles plaignent la jeune victime : la matière principale de leurs chants est un brillant contraste entre la cérémonie lugubre qui se prépare et le joyeux hymen de Pélée et de Thétis, célébré jadis par tous

1. Arnoldt, *Chorische Technik*, p. 101-103, a bien montré que ce sont des femmes jeunes, mais mariées.
2. Deuxième *stasimon*, v. 751-800.

les dieux sur le Pélion[1]. En entendant Iphigénie faire ses adieux à la lumière, en la voyant marcher résolument à la mort, éprouveront-elles plus d'émotion? Non. Ce qui les touche uniquement en cette circonstance, c'est l'intérêt de la Grèce, c'est la gloire désormais assurée d'Agamemnon. Elles n'ont point de larmes pour cette héroïque enfant : leur âme, comme celle des vieillards de l'*Antigone* en une situation analogue, est fermée à la pitié. Dira-t-on que c'est là une faute du poète, et qu'il y a été entraîné pour avoir mal choisi les personnes dont il a formé son chœur? Mais la critique qu'on ferait ici d'Euripide atteindrait également Sophocle. Cette dure indifférence des choreutes, au moment le plus poignant du drame[2], semble avoir été voulue par les deux poètes : en enlevant à leur héroïne qui va mourir de vulgaires sympathies, ils la mettent dans un isolement qui la grandit. Si l'émotion, en cet instant, ne vient pas de l'orchestre, elle est dans le théâtre, elle court à travers les rangs du public. La situation d'Iphigénie, comme celle d'Antigone, est telle que des chants lyriques ne serviraient pas à en augmenter l'effet. En se désintéressant de la mort d'Iphigénie, les choreutes sont d'ailleurs fidèles au rôle que le poète leur a donné, dès le début de la pièce.

1. Troisième *stasimon*, v. 1036-1097.

2. Le chant qui accompagne et suit le départ d'Iphigénie, v. 1510-1531, a paru suspect à Kirchhoff et à Arnoldt (*Chor. Technik*, p. 296-297). Ce dernier se demande comment un chant général du chœur, qui n'est pas un *stasimon*, peut se trouver à cette place, immédiatement avant la catastrophe. C'est en effet une irrégularité. Mais pourquoi ne pas admettre cette irrégularité de la part d'un poète qui a tant aimé la variété?

Étrangères à l'Argolide et à la famille d'Agamemnon, ces femmes ne peuvent être que médiocrement touchées par une action dont le hasard les a rendues témoins et où aucun de leurs intérêts n'est en question. Le chœur de l'*Iphigénie à Aulis* ressemble beaucoup, sous ce rapport, au chœur de l'*Andromaque*[1].

De même que les *Bacchantes*, l'*Iphigénie* est une des productions de la vieillesse du poète. Or, comme le chœur de la première de ces tragédies est aussi passionné pour l'action que l'autre y est indifférent, ne serait-on pas déjà tenté de croire que la chronologie n'a rien à voir avec le rôle du chœur chez Euripide? Il importe cependant de ne point conclure trop vite et de continuer notre enquête. En groupant à côté des pièces jouées après la mort du poète celles de ses dernières années dont on connaît soit la date exacte, comme pour l'*Oreste*, qui est de 408, soit la date approximative, comme pour les *Phéniciennes*, qui sont à peu près du même temps, peut-être arriverons-nous à nous éclairer.

Les jeunes Argiennes du chœur d'*Oreste* sont profondément dévouées à Électre et à son frère; et il faut qu'elles le soient, puisque, sous leurs yeux, se tramera un complot qui n'aura pas seulement besoin de leur discrétion, qui réclamera encore leur con-

1. Il est vrai que la pièce, jouée par les soins d'Euripide le Jeune après la mort de son père, a pu être remaniée; mais ces remaniements n'auraient évidemment pas porté sur l'ensemble du rôle du chœur. On suspecte seulement avec raison l'authenticité de la seconde partie de la *parodos*, ce dénombrement qui rappelle trop celui du second chant de l'*Iliade* (voir la notice de M. Weil sur l'*Iphigénie à Aulis*, et la note au vers 231).

cours. Pendant qu'Oreste et Pylade pénètrent dans le palais pour tuer Hélène, ce sont les femmes du chœur qu'Électre charge de faire le guet[1]. Au moment où l'on suppose que le meurtre va se consommer, ce sont elles aussi qui, pour prévenir les soupçons des Argiens, essaient d'étouffer les cris d'Hélène sous le bruit de leurs danses et de leurs chants[2]. Où trouver dans la tragédie grecque, si l'on excepte les *Euménides* d'Eschyle, un chœur qui soit plus mêlé à l'action que celui-là? Il n'en est pas non plus qui ait plus de part au dialogue. Dans ce long drame, un des plus étendus qu'Euripide ait composés[3], le chant proprement choral n'est représenté que par deux morceaux assez courts[4], tandis qu'un plus grand nombre de vers sont dans la bouche du coryphée et de différents choreutes. La *parodos* d'abord, pendant laquelle les fidèles amies d'Électre s'avancent sans bruit, demandant des nouvelles du malade à sa sœur qui veille à son chevet, est un dialogue très coupé et qui se prolonge. Chose plus remarquable, particularité unique dans le théâtre d'Euripide[5], le troisième *stasimon*, au moment où on l'attend, est remplacé par un dialogue à la marche rapide, dont les paroles s'échangent entre Électre, le coryphée et les chefs des demi-chœurs[6]. Cette

1. Elles se séparent pour cela en deux groupes qui vont se poster à des points différents, v. 1251 et suiv.

2. Vers 1353.

3. Il n'a pas moins de 1693 vers.

4. 316-347, 1er *stasimon*; 807-843, 2e *stasimon*.

5. On en trouve un autre exemple dans le *Philoctète* de Sophocle, où le second *stasimon* est remplacé par un *commos*, 827-864.

6. 1246-1310.

prédominance du dialogue lyrique sur les chants d'ensemble donne au chœur d' *Oreste* un caractère des plus dramatiques. Reprochera-t-on cependant au poète le développement du second *stasimon* où, à côté de l'idée rebattue des fatalités qui pèsent sur la maison des Atrides, est vivement exprimée l'horreur du crime d'Oreste? Ce développement se rattache au sujet de la pièce; il se rattache mal, on doit le reconnaître, à la scène qui précède, où l'on a vu Pylade accourir pour se mettre au service de son ami. Mais Sophocle fournirait plusieurs exemples analogues. Ce *stasimon* d'ailleurs est si court que la suite du drame en est à peine interrompue. Cette exception à part, le chœur d'*Oreste* agit et parle comme pourrait le faire un personnage secondaire. Or, cette pièce où le chœur est si bien lié à l'action a été écrite peu de temps avant l'*Iphigénie à Aulis*, où le chœur en est si détaché; trois ans seulement la séparent de la mort du poète.

La pièce des *Phéniciennes*, très peu antérieure à l'*Oreste*, est de nature à faire renaître les perplexités d'un critique qui serait en quête d'une formule pour définir le rôle du chœur euripidéen. Les jeunes filles des *Phéniciennes* sont encore plus étrangères au drame que les femmes de l'*Iphigénie*, puisque ce sont des Tyriennes qu'une circonstance arbitrairement choisie par le poète a amenées de bien loin dans les murs de Thèbes. Il est vrai que Tyriens et Thébains, si l'on remonte aux origines, sont un peu parents, par Cadmus. Mais cela suffit-il pour que ces vierges prennent parti dans la querelle d'Étéocle et

de Polynice, ou simplement pour qu'elles partagent les angoisses de Jocaste? Le poète a bien essayé d'amuser les regards du public par le spectacle de leur costume, qui n'était pas celui des femmes grecques, par leur attitude, qui est celle de l'adoration asiatique, quand elles se prosternent devant Polynice à son entrée en scène[1]; mais ces détails accessoires ne pouvaient faire oublier le vice capital de la conception de ce chœur. Jeunes filles craintives, elles s'épouvantent sans doute de la guerre; elles tremblent à la pensée de « cette nuée de boucliers qui enveloppe la ville »; mais elles ne peuvent exprimer ce sentiment avec autant d'énergie et d'insistance qu'elles le feraient si Thèbes était pour elles une patrie. L'altercation violente des deux frères, dont elles sont témoins, ne les trouble point. Aussitôt après, elles chantent, sur un rythme doux et calme, comment Cadmus a fondé Thèbes au milieu d'une région verdoyante où est né Bacchus et où se célèbrent ses fêtes; comment a été tué l'antique dragon et de ses dents sont nés des gens armés; et elles prient Épaphos, fils d'Io, d'envoyer au secours des Thébains des divinités protectrices[2]. Le départ d'Étéocle, qui va tenir tête à son frère, et le dévouement de Ménoikeus ne les émeuvent guère plus. Leur imagination, que le présent n'est pas assez fort pour retenir, s'élance d'un vol rapide dans le passé, et ne cesse de s'égarer dans le domaine de l'histoire légendaire de Thèbes, dont aucun détail ne leur

1. Vers 293.
2. Premier *stasimon*, 639-689.

échappe : et les Spartoi, et les noces d'Harmonia; le Sphinx et son énigme; Œdipe meurtrier de son père, époux de sa mère, Œdipe dont les imprécations ont allumé la querelle de ses enfants! On est ainsi assez habilement ramené au sujet du drame, et le fil qui rattache à ce sujet les chants du chœur n'est jamais rompu. Mais on a été entraîné trop loin et distrait trop longtemps de ce qui intéressait. — A un seul moment, le chœur nous arrête sur l'impression puissante des événements : c'est dans son dernier chant, où, en deux strophes d'un très vif mouvement, s'exprime l'inquiétude que lui inspire le combat singulier d'Étéocle et de Polynice, l'horreur de cette lutte fratricide [1]. Mais ce chant, d'autant plus dramatique qu'il est réparti entre plusieurs choreutes, est seul de son espèce. Aucun des autres sans doute ne mérite d'être qualifié d'intermède, puisque les *embolima* « n'appartiennent pas plus à la fable qu'à toute autre tragédie », et que ceux-ci touchent toujours à la fable, de près ou de loin; mais aucun ne naît directement de la situation et n'est rempli par les émotions qu'elle pourrait exciter. La faute doit-elle en être imputée au talent du poète? Euripide n'a-t-il pas été plutôt victime de la nécessité où il se trouvait, reprenant un sujet déjà traité par Eschyle, de concevoir son chœur tout autrement que ne l'avait fait son devancier?

Parmi les œuvres de la vieillesse d'Euripide, s'il y en a donc deux, l'*Iphigénie à Aulis* et les *Phéniciennes*,

1. Vers 1285-1305.

où le chœur soit trop désintéressé de l'action, il en est deux également, l'*Oreste* et les *Bacchantes*, où l'intérêt qu'il y prend est aussi vif que dans l'*Alceste*. A un autre moment de la carrière du poète, les *Suppliantes* et *Andromaque* nous ont déjà offert le même contraste. Une pareille équivalence, si elle était générale, interdirait évidemment de se prononcer sur la question qui nous occupe. Voyons cependant, par un examen rapide des autres pièces, et en suivant désormais l'ordre chronologique, s'il faut désespérer de conclure.

Médée n'est qu'une étrangère pour les femmes de Corinthe qui forment le chœur du drame dont elle est l'héroïne. Mais cette étrangère a toutes leurs sympathies parce qu'elle est abandonnée de l'homme qu'elle aimait : la cause de la femme trahie n'est-elle pas celle de toutes les femmes? Ces Corinthiennes consentiront donc sans peine à promettre à Médée de garder le silence sur ses projets de vengeance. Elles s'indigneront après elle de la perfidie de Jason; elles trouveront des accents de pitié pour plaindre le délaissement de la malheureuse femme; ou, dans des chants d'un caractère plus général, elles déploreront les funestes effets de l'amour, dont elles ont sous les yeux un si lamentable exemple. Mises dans la confidence de la résolution de Médée, les crimes que celle-ci médite sont si atroces qu'elles ne peuvent pas ne point essayer de l'en détourner; mais l'horreur qu'elles en ressentent ne va pas jusqu'à les décider à se séparer d'elle. Pouvant choisir entre Médée et la fille de leur roi, dont elles sauveraient la vie par un

avertissement, ces femmes, parce qu'elles sont femmes, choisissent l'étrangère. Ne faut-il pas se liguer contre le sexe fort, et Jason, avant tout, ne doit-il pas être châtié? Mais son châtiment prendra des formes si affreuses que les sympathies du chœur pour la meurtrière s'atténueront par degrés et se changeront enfin en aversion. Quand Médée va frapper ses enfants, l'émotion de ces femmes est au comble : elles supplient le dieu Soleil de sauver ses descendants; elles apostrophent cette mère dénaturée; aux cris poussés par les victimes, elles s'avancent vers le palais, font mine d'en forcer les portes; et, quand tout est consommé, elles réprouvent cet acte barbare, auquel elles ne peuvent comparer que la démence d'Ino[1]. Du commencement jusqu'à la fin ces femmes s'associent donc à la situation et sont sous le coup des événements. C'est à peine si l'on peut reprocher au coryphée quelques réflexions assez froides sur les inconvénients de la paternité[2] et au chœur tout entier cet éloge d'Athènes qui remplit la moitié du troisième *stasimon*. Ce morceau, insuffisamment motivé pour nous parce qu'il s'est écoulé trop de temps depuis le départ d'Égée, ne produisait certainement pas la même impression sur le public d'Euripide. Un éloge d'Athènes, même développé — et celui-ci est court — pouvait-il être un hors-d'œuvre

1. Vers 1250-1292.

2. 1081-1115. Ces réflexions, que le poète cherche à faire excuser, ne trouvent pas une raison suffisante dans la résolution que Médée vient de prendre. Euripide profite donc d'une pause de l'action pour communiquer au public ses idées sur le mariage et sur les enfants.

pour des Athéniens? On n'hésitera donc pas à affirmer que le chœur de la *Médée*, si dévoué d'abord au personnage principal, si bouleversé ensuite par ses crimes, est un de ceux qui, dans la tragédie grecque, tiennent le mieux à l'action.

Le chœur de l'*Hippolyte* ne diffère guère à cet égard de celui de la *Médée*. Les deux *commoi* de la pièce, les dialogues assez longs du coryphée avec les personnages en scène[1], les vers dochmiaques qui sortent de sa bouche ou de celle de ses compagnons, sont autant d'indices de l'intérêt que le chœur prend aux événements et du trouble où ces événements le jettent. Profondément attachées à Phèdre, dont la maladie les a attirées près du palais et qui laisse échapper devant elles son redoutable secret, liées à leur reine par le serment de discrétion qu'elles prêtent, ces femmes de Trézène lui restent dévouées jusqu'à sa mort, et même au-delà. Non seulement devant son cadavre elles mêleront leurs voix à celle de Thésée pour chanter la lamentation funèbre, mais, pouvant justifier Hippolyte par la révélation de la vérité, elles garderont un silence qui, en même temps qu'il leur est imposé par la religion du serment, sauvegarde l'honneur de Phèdre. Aussitôt après, leur intérêt se reporte sur le malheur d'Hippolyte, dont elles déplorent l'exil. Si la seconde catastrophe ne leur arrache pas les mêmes gémissements que la première, l'action tout entière inspire au chef du chœur une strophe où est exaltée l'irrésistible puissance

1. Avec la nourrice, v. 267; avec Phèdre, v. 706; avec Thésée, 785, 871.

d'Aphrodite[1]. Comment contester l'opportunité de ce dernier chant? Hippolyte n'est-il pas la seconde victime de la déesse de l'amour, et celle-ci n'a-t-elle pas mené tout le drame? Que cependant le chœur soit constamment préoccupé des situations et qu'il ne s'en détache jamais, on ne pourrait le prétendre. A un moment, ces femmes expriment le souhait d'être transformées en oiseaux, pour s'envoler, loin de ce monde misérable, dans la contrée merveilleuse de l'Adriatique, vers la région fortunée des Hespérides[2]. Ailleurs, elles s'abandonnent à des réflexions, où des doutes sur la providence divine se mêlent à des vœux de vie bienheureuse[3]. Mais ces vœux et ces réflexions passent vite, et la pensée du chœur revient rapidement, d'un léger coup d'aile, à cette réalité qu'elle n'a fui que pour un instant. Il faudrait être bien rigoureux pour lui reprocher ces distractions momentanées.

Que dire des *Héraclides*, qui sont du même temps, sinon qu'on imaginerait difficilement rapport plus étroit entre le chœur et le drame? Les choreutes sont des citoyens de cette ville d'Athènes dont la pièce entière est la glorification : c'est la vertu d'hospitalité des Athéniens, c'est leur sentiment de l'honneur, c'est leur renommée qui est perpétuellement en cause; et le chœur ne l'oublie jamais, depuis le moment où il arrive au secours du vieil Iolaos vio-

1. Cette strophe unique représente, à elle seule, le quatrième *stasimon*, v. 1268-1281.

2. Vers 732-751.

3. Dans la première paire de strophes du troisième *stasimon*, v. 1103-1117.

lenté par le héraut de Créon jusqu'à celui où il entend de la bouche d'Eurysthée l'oracle relatif à l'invasion récente des Spartiates. Ce chœur est vraiment personnage du drame. Il représente le peuple athénien, qui, dans une action de ce genre, devait avoir son rôle et tenir sa place, à côté du roi Démophon. Aussi le coryphée intervient-il fréquemment, comme il convient aux citoyens d'un pays libre, parlant sur un ton d'autorité, même au roi[1]. Ici encore, nulle digression lyrique, pas même dans les *stasima*, qui pourraient les admettre. Le premier de ces morceaux est un fier défi à l'adresse d'Argos. Dans le second, de brèves réflexions sur l'inconstance de la fortune (elles n'ont que la durée d'une strophe) conduisent à l'éloge de Macaria, dont le sacrifice héroïque va sauver les siens. Le troisième, vrai chant de guerre entonné par le chœur à l'heure même du combat, chant religieux aussi, tout rempli de confiance dans les dieux dont la protection assurera la victoire, a la gravité et l'entrain d'un péan. Le quatrième enfin célèbre, comme on s'y attend, l'heureuse issue des événements, le salut des enfants d'Hercule dû à la noble Athènes. Dans les chants du chœur des *Héraclides*, aucune trace donc de fantaisie ni de caprice : rien ne rappelle le poète, tout fait penser au drame.

Le chœur d'*Hécube* a un autre caractère. Il ne se désintéresse assurément pas de l'action. C'est le coryphée qui, dans la *parodos*, apporte à la veuve de Priam la nouvelle que les Grecs ont résolu le sacri-

1. Vers 273.

fice de Polyxène; il interroge l'esclave qui apporte le corps de Polydore, et gémit, à ce spectacle, avec Hécube; vers la fin, il fait des vœux pour le châtiment de Polymestor et se déclare prêt à entrer, s'il est besoin, dans la tente où s'exécute le meurtre[1]. On a pu cependant reprocher à ce chœur de songer trop à son propre sort, et pas assez à celui des acteurs du drame. C'est que sa situation n'est pas celle des choreutes ordinaires, qui peuvent disposer pour d'autres que pour eux-mêmes de toute leur émotion et de leur entière pitié. Si l'infortune d'Hécube est au comble, celle du chœur, moins complète, est cependant cruelle. Ces femmes troyennes qui, dans la guerre, ont perdu leurs maris, ces captives, déjà la proie des vainqueurs, qui viennent d'être arrachées au sol natal et que l'exil disperse à tous les coins du monde, sont bien misérables. En cet état, comment auraient-elles assez d'abnégation pour s'oublier totalement et pour confondre leurs douleurs dans la douleur plus poignante encore de celle qui était leur reine? Comme les choreutes de l'*Ajax* de Sophocle, et avec plus de raison que ceux-ci, elles exprimeront donc des sentiments personnels, qu'on peut qualifier d'égoïstes. Polyxène immolée, Polydore tué traîtreusement par son hôte, ne seront pas la matière de leurs chants lyriques. Mais leur pensée sera hantée par le souvenir de cette dernière nuit de Troie, qui revit pour elles dans ses moindres détails; ou leur imagination, se portant vers l'avenir, se représentera les cruautés et les hu-

1. 1025-1034, 1042.

miliations de la servitude qui les attend. Troie ruinée et ses femmes traînées en captivité, voilà donc ce qu'elles rappellent surtout et ce qui forme comme le fond de tableau sur lequel se détachent les malheurs propres d'Hécube. Il est certain que le chœur, en attirant l'attention sur son sort à lui, distingué de celui de la reine, se rend, à certains moments, indépendant du personnage principal. Il n'est pas moins certain que ces *stasima*, peu étendus d'ailleurs, qui ne se rapportent pas aux moments successifs et aux phases diverses du drame, mais à une situation générale qui ne change point, contribuent à donner au chœur d'*Hécube* une physionomie à part.

Celui d'*Hercule* présente également certains traits qui ne se rencontrent pas dans les tragédies antérieures. Le rôle de ce chœur est aussi net d'ailleurs qu'on peut le désirer. Les vieillards thébains qui le composent, contemporains et compagnons de guerre d'Amphitryon, prennent énergiquement la défense des enfants d'Hercule contre l'usurpateur Lycos, qu'ils vont jusqu'à menacer de leurs bâtons[1]. Un discours du coryphée, dont la longueur sort des habitudes de la tragédie grecque[2], montre qu'ils ont la prétention qu'on compte avec eux. A l'heure du châtiment de Lycos, ils entendent avec satisfaction ce qui se passe derrière la scène, répondent par des mots impitoyables aux cris de détresse du tyran, et, quand il est frappé à mort et que le silence se fait, la

1. Vers 255.
2. Il n'a pas moins de vingt-trois vers (252-274). Le coryphée d'ordinaire ne prend part au dialogue que par de courtes réflexions.

joie qu'ils éprouvent éclate en un chant de victoire où toutes les divinités, toutes les rivières, toutes les montagnes de Thèbes sont associées par eux au bonheur de la délivrance[1]. — La seconde partie du drame les émeut davantage encore. Comme ils ont assisté à l'entretien d'Iris et de Lyssa et qu'ils savent ce qui va arriver, ils prêtent l'oreille aux bruits qui viennent de l'intérieur, devinent ce qu'ils ne voient pas par ce qu'ils entendent, et suivent les brusques progrès de cet horrible drame avec une angoisse et une épouvante croissantes. Le spectacle qu'ils ont ensuite sous les yeux lorsque le palais s'ouvre, et que l'*eccyclème* amène sur la scène les cadavres des enfants d'Hercule avec leur père étendu à côté d'eux et lié à une colonne, est un spectacle trop affreux pour que leurs voix s'unissent dans un chant d'ensemble pour en rendre l'impression. Chacun d'eux, par de courtes plaintes, déplore donc, à son tour, l'atroce calamité ou s'en entretient avec Amphitryon. Cette division extrême des voix des choreutes montre à quel degré est portée leur émotion, dont l'expression se répète ainsi avec une insistance douloureuse, et qui, étant individuelle, a un accent plus pénétrant.

Et pourtant ce chœur si passionné et d'un rôle si dramatique est un de ceux dont les chants prêtent déjà à la critique. C'est dans l'*Hercule* qu'on trouve pour la première fois un exemple bien caractérisé de ces morceaux qui se rattachent au drame moins par un motif que par un prétexte. Je ne veux pas parler

1. Troisième *stasimon*, 763-814.

de l'hymne en l'honneur des Travaux du héros[1], qui pourrait assurément être inséré dans une autre tragédie dont Hercule serait également le premier personnage; comme celui-ci d'après la donnée de la pièce, est descendu dans l'Hadès, d'où il ne revient pas et d'où l'on peut craindre qu'il ne revienne jamais, cet hymne doit être considéré comme un panégyrique funèbre qui n'est pas étranger à la situation. Quant au second *stasimon*, il se justifie mal. Un mot suffit à lui donner naissance. Hercule vient de dire que tout père aime naturellement ses enfants; et le chœur de s'emparer aussitôt de cette réflexion banale pour vanter la jeunesse, en lui opposant la vieillesse avec son cortège de misères, la vieillesse qui ne peut avoir d'autre consolation que le culte des Muses[2]. Par cette dernière idée, on revient sans doute au sujet, puisque les choreutes déclarent que, tout vieux qu'ils sont, ils savent encore chanter et qu'ils désirent chanter Hercule; mais, dans l'intervalle, le poète leur a fait dire ce qu'il voulait et non ce que demandait le drame. On n'attendait ni réflexions sur la vieillesse, ni insinuations malveillantes à l'égard des dieux; on espérait que le chœur serait tout entier à la joie et à la surprise du retour d'Hercule.

Deux morceaux aussi peu liés à l'action, quoique d'une inspiration différente, se rencontrent dans l'*Électre*. Ce n'est plus la pensée du poète que le chœur y exprime, c'est la sienne. Mais cette pensée se détache trop facilement du présent pour s'élancer

1. Premier *stasimon*, très étendu, v. 348-450.
2. Vers 637-700.

dans le passé jusqu'aux plus lointaines origines des événements qui se préparent. Était-il bien nécessaire de reprendre l'histoire des Pélopides[1] depuis la légende de l'agneau d'or? Et, quant au premier *stasimon*, si la mort ignominieuse d'Agamemnon rappelée dans l'épode forme contraste avec le brillant tableau du début, avec le magnifique départ de la flotte grecque, fallait-il que le souvenir du chef de l'expédition éveillât celui d'Achille, et que le chœur ne pût songer à Achille sans céder aussitôt à la tentation de décrire par le menu son armure divine[2]? Cette dernière description serait vraiment un *embolimon*, si elle n'était enchâssée entre des développements qui se rattachent, sinon au drame lui-même, du moins aux antécédents du drame. — Cette critique, que l'on atténue[3] ou que l'on exagère suivant le goût ou l'antipathie qu'on a pour Euripide, ne doit pas au reste nous faire méconnaître le caractère du chœur d'*Électre*. Ce chœur n'est rien moins qu'indifférent; il est de ceux au contraire qui sont intimement associés au personnage principal, dont les intérêts et les sentiments sont les leurs. Discrétion, fidélité, dévouement, ces femmes argiennes amies d'Électre ont toutes les qualités de leur rôle. L'arrivée d'Oreste les remplit de satisfaction; elles se passionnent pour le succès du complot; elles dansent de joie à l'annonce du meurtre

1. Elle remplit le second *stasimon*. La transition ne se trouve qu'à la fin, v. 745.

2. On s'explique d'autant moins ce long développement sur Achille et son armure que le lieu de la scène est à Argos, et non en Phthiotide. Le sujet est rappelé seulement au v. 479.

3. Par exemple, Hartung, *Eurip. restit.*, II, p. 309.

d'Égisthe, et invitent Électre à danser avec elles[1]. Le coryphée salue Clytemnestre à son entrée avec un respect et une emphase perfides; et, quand celle-ci tombe dans le piège qui lui est tendu, le chœur répond à ses cris en rappelant le meurtre d'Agamemnon et en proclamant la justice des dieux. Avec Électre et Oreste enfin, devant le cadavre de leur mère, il exprime le double sentiment qui les possède : l'horreur du parricide et la légitimité de la vengeance. Il ne cesse donc d'être remué ou bouleversé par tout ce qu'il voit et par tout ce qu'il entend. Deux fois seulement (et dans deux intervalles de l'action et avant toute catastrophe), il s'est oublié à chanter le passé.

Dans les *Troyennes*, le présent est trop douloureux et il touche de trop près les personnes du chœur pour que leurs sentiments puissent s'égarer sur d'autres sujets. Ce chœur est l'image de celui d'*Hécube*. De part et d'autre, autour de la vieille épouse de Priam, se groupent des femmes que les vainqueurs traînent en captivité; avec cette seule différence au début des deux pièces que, dans la première, le lieu de la scène est sur les côtes de la Chersonèse, tandis qu'ici il est sur le rivage même de la Troade, que Troie est encore à l'horizon, et que l'impression de la catastrophe, étant plus immédiate, doit être plus profonde. Ici également, la situation de ces femmes est telle qu'il leur est impossible de se désintéresser d'elles-mêmes. Soit que le désastre présent leur rappelle la première

1. Vers 858-865, 873-880.

destruction de leur ville par Hercule[1], soit qu'elles s'attachent au souvenir tout récent de la dernière nuit d'Ilion[2], ou qu'en pensant à ce qui les attend elles lancent des imprécations contre Ménélas et contre Hélène[3], le sujet de leurs chants, sous des aspects variés et des formes inépuisables, reste toujours le même : Troie, Troie surtout les occupe. Derrière la vieille reine déchue et assiégée de malheurs, derrière Andromaque et Cassandre, il y a un peuple troyen, meurtri, mutilé, dont ces femmes sont les survivantes. Les douleurs de la famille de leurs princes se perdent donc pour elles dans la douleur de tous. Or, ne convient-il pas que cette situation générale qui sert de cadre à l'action particulière du drame ne soit point oubliée, et n'est-ce pas là ce que le poète a cherché par les chants du chœur? Hécube, après avoir pleuré Astyanax, pleure, elle aussi, cette Troie incendiée qui s'écroule : au déchirement de ses malheurs domestiques se mêle le désespoir de la ruine commune. On comprend donc que les paroles du chœur, qui est peuple, ne soient souvent qu'une sorte de complainte lugubre sur sa destinée, sur celle de la patrie expirante, et qu'il chante, comme on l'a dit[4], « l'hymne funèbre de Troie[5] ».

1. Deuxième *stasimon*, v. 798 et suiv.
2. Premier *stasimon*, 511-576.
3. 1100-1117.
4. Patin, *Tragiques grecs*, III, p. 335, 3e édit.
5. La *parodos* seule renferme une digression, alors que le chœur indique, parmi les pays qu'il préférerait habiter, étant arraché à Troie, la vallée du Pénée, la Sicile et la Grande-Grèce, v. 214-229. Cette digression s'explique par les préoccupations politiques des Athéniens à cette date (415).

Les jeunes Grecques du chœur de l'*Iphigénie en Tauride* n'ont rien qui les puisse distraire d'une action dont elles sont les témoins, les confidentes et même les complices. Servantes d'Iphigénie, étroitement unies à leur maîtresse par l'affection et par le rapprochement d'une vie commune loin de la patrie, sur une terre barbare, elles ne sont pas seulement discrètes et fidèles, mais dévouées sans arrière-pensée et jusqu'à l'imprudence. En donnant de fausses indications au messager qui court avertir le roi de l'évasion des prisonniers[1], elles s'exposent à la vengeance de Thoas. Dès qu'elles ont été initiées au complot, elles n'ont d'autre préoccupation que d'en espérer le succès, bien que ce succès doive les condamner, elles le croient, à rester séparées d'Iphigénie. Le sujet de leurs chants sera donc celui même du drame. Leur *parodos* est un dialogue lyrique qui se partage entre elles et Iphigénie, et où elles expriment les mêmes sentiments que leur maîtresse : le regret de la patrie perdue, le souvenir des malheurs de la famille d'Agamemnon, le deuil de la mort supposée d'Oreste. Les deux premiers *stasima* sont aussi bien en situation qu'il est possible, puisque, dans l'un, le chœur, à la vue d'Oreste et de Pylade, se demande qui peuvent être ces Grecs venus en Tauride, par quel miracle ils ont franchi les rochers des Symplégades; et que, dans le second, mises au courant de tous les préparatifs de l'évasion, elles envient le bonheur d'Iphigénie, qu'elles voudraient pouvoir suivre,

1. Vers 1288.

en volant, à travers les mers, jusqu'à la terre de Grèce et jusqu'au seuil de la maison paternelle. Quant au troisième *stasimon*, qui est un chant en l'honneur d'Apollon et qui raconte comment le dieu-prophète a pris jadis possession de l'oracle de Delphes[1], il surprend de prime abord; mais ce hors-d'œuvre apparent a sa raison d'être dans les nécessités de la pièce. C'est l'heure où Iphigénie se prépare à partir, avec Oreste et Pylade, en enlevant l'idole d'Artémis : l'entreprise est difficile et dangereuse; elle ne peut réussir que si rien ne transpire. Le chœur oserait-il, en cet instant critique, exprimer publiquement des inquiétudes ou des vœux qui auraient trait à la situation? Le roi sans doute n'est pas là pour les entendre, mais il est dans le temple dont on voit la porte au fond de la scène, et à chaque instant cette porte peut s'ouvrir. S'il ne veut éveiller les soupçons de Thoas, le chœur doit donc parler d'autre chose que de ce qui, en réalité, le préoccupe. De là cet éloge peu compromettant d'Apollon; éloge dont Thoas, s'il apparaissait brusquement, ne comprendrait pas la portée, mais que le spectateur, à la condition qu'il soit réfléchi, s'explique. C'est en effet l'oracle de Delphes qui a conduit Oreste en Tauride, et ainsi Oreste, au moment même où il se croyait perdu, est sauvé. Le dieu qui a veillé au dénouement de cette aventure est bien digne d'être chanté, et la véracité de ses oracles mérite d'être exaltée. Le chœur de l'*Iphigénie en Tauride*, si l'on admet cette explication, n'a donc à se reprocher aucune digression superflue.

1. Troisième *stasimon*, 1234-1283.

Celui de l'*Ion*, dont l'entrée dans l'orchestre n'est pas assez motivée, s'amuse peut-être un peu trop curieusement, comme pourrait le faire un groupe de touristes, à regarder et à admirer la frise du temple de Delphes[1]; mais, une fois que l'action s'engage, il lui appartient tout entier. Créüse a dans ces femmes des servantes qui sont absolument dévouées, comme leurs pareilles en général, aux intérêts de leur maîtresse. Tout d'abord elles essaient de l'assister dans sa démarche, en invoquant Athèna et Artémis, sœurs d'Apollon, et en les suppliant d'intercéder auprès de leur frère pour qu'il accorde à la race d'Érechthée une heureuse postérité. La singulière réponse du dieu, en les frappant de stupeur, les inquiète et les fait trembler pour Créüse, dont elles se représentent la douleur quand elle se trouvera en présence d'un fils qui n'est pas le sien, mais celui de son mari. Ce sont elles pourtant qui devront lui annoncer la cruelle nouvelle, et les ménagements qu'elles y apporteront ne réussiront pas à en adoucir l'amertume. L'indignation qu'elles ressentent les entraînera facilement à approuver les projets de vengeance de leur maîtresse, et même à comploter avec elle. Ce fils dont Apollon vient de faire si inopinément cadeau à Xouthos, elles le maudissent et souhaitent ardemment sa perte : non pas uniquement parce qu'elles aiment Créüse, mais parce que, étant Athéniennes, elles voudraient empêcher un étranger, un intrus, d'entrer par surprise dans la famille royale de l'Attique,

1. *Parodos*, 184-218.

et que, étant femmes, l'adultère dont elles croient que cet enfant est le fruit, les révolte. Comme elles se sont compromises avec Créüse, quand tout est découvert, l'épouvante les saisit, et les angoisses qu'elles éprouvent pour elles-mêmes ne sont pas moins fortes que le désespoir dont les accable la condamnation à mort de leur maîtresse. Le chœur de l'*Ion* est donc un de ceux qui ne se séparent pas du personnage principal, dont il sert les volontés et dont il partage les émotions.

Il n'en est pas autrement du chœur d'*Hélène*, de ces jeunes captives grecques qui, tour à tour, pleurent avec la femme de Ménélas, la consolent ou l'assistent, qui même lui prêtent une aide efficace, puisqu'elles la décident à ne point croire à la nouvelle de la mort de son mari, et à pénétrer avec elles dans le palais égyptien pour y consulter la prophètesse Théonoé[1]. De même qu'en rentrant[2], elles proclament avec satisfaction l'oracle annonçant que Ménélas est vivant, de même au dénouement, leurs adieux et leurs souhaits émus accompagnent le vaisseau qui emporte vers la patrie grecque l'exilée désormais réunie à son époux[3]. Ces jeunes filles sont donc uniquement préoccupées de la personne d'Hélène. On n'en est que plus surpris d'entendre sortir de leur bouche un chant[4] dont on cherche vainement le rapport avec les choses du drame. Pourquoi évoquent-elles l'image de Dèmèter courant, par monts

1. Vers 306-329.
2. L'*épiparodos* se confond ici avec le premier *stasimon*, qui est très court, v. 515-527.
3. 1451-1511.
4. C'est le troisième *stasimon*, v. 1301-1368.

et par vaux, à la recherche de sa fille? pourquoi dépeindre la colère, fatale à la race humaine, et le sombre désespoir de la déesse, que Cypris seule réussit à faire sourire? que viennent faire ici encore et la nébride et le thyrse dionysiaques? Ni Cybèle confondue avec Dèmèter, ni Bacchus, ni Aphrodite elle-même n'ont rien à voir avec l'héroïne de la tragédie d'Euripide. Toute l'ingéniosité d'esprits savants et subtils n'a pas réussi à nous faire accepter leurs explications, ni à restituer la suite d'un texte altéré, dont l'incohérence, vers la fin surtout, est manifeste. La liaison de ce chant avec le sujet du drame s'opère d'une façon si inattendue[1] que ce serait faire injure à Euripide que de le rendre responsable d'une telle maladresse. Ce morceau, seul de son espèce dans ce qui nous est resté du théâtre grec, est un *embolimon*, au vrai sens du mot. Tenons-le donc pour tel[2], et n'hésitons pas à croire que, s'il provient d'une ou peut-être de deux tragédies d'Euripide, il n'est nullement à sa place dans celle d'*Hélène*.

III

Conclusion : que les chœurs qui se désintéressent du drame sont l'exception.

Les analyses que nous venons de faire, rapidement mais sans négliger aucune des tragédies d'Euripide

1. Tous les malheurs d'Hélène auraient eu pour cause la colère de Dèmèter, à qui elle n'offrait pas de sacrifices (v. 1355).
2. Voir G. Dindorf, *Annot.*, II, v. 895.

et en prenant soin de les grouper ou de les opposer chronologiquement, étaient nécessaires pour nous amener à une opinion motivée sur la question que nous nous sommes posée au début de ce chapitre. Si l'on nous a suivi, on voit déjà que condamner d'un trait de plume, comme on le fait souvent, les chants des chœurs d'Euripide, en déclarant qu'ils ne tiennent presque jamais à l'action, est aussi injuste pour le poète que contraire à l'exactitude. Ces chœurs ne sont pas tous de même nature, et les différences qui les distinguent font qu'ils ne peuvent tomber tous sous le coup de la même censure. A vrai dire, dans l'œuvre entière d'Euripide il n'y a que trois pièces, l'*Andromaque*, les *Phéniciennes*, l'*Iphigénie à Aulis*, où le chœur s'intéresse médiocrement au drame, dont les acteurs sont pour lui des étrangers. Or, trois pièces, sur dix-sept qui nous ont été conservées, ne peuvent-elles, équitablement, être tenues pour des exceptions? Il en est deux autres, l'*Hécube* et les *Troyennes*, dont le chœur mérite d'être classé à part, la conception et la construction de ces drames étant elles-mêmes peu ordinaires. Comme le poète a voulu que les infortunes particulières de ses héroïnes y fussent mêlées à une catastrophe générale, celle de la patrie, il en résulte que les choreutes ne sont plus de simples acolytes des personnages de la scène, mais que, sans se détacher tout à fait d'eux, ils s'en distinguent pourtant par leurs intérêts et leurs sentiments, qui sont ceux d'un peuple entier. L'expression de ces sentiments porte peut-être quelque atteinte à l'unité dramatique telle que l'ont imaginée les théoriciens de notre tra-

gédie classique; mais elle est conforme à la nature. Comment qualifier d'intermèdes des chants qui tirent leur unique inspiration d'un présent douloureux? Et critiquera-t-on chez Euripide ce que l'on admire souvent chez Eschyle, un chœur marqué de traits individuels et dont le rôle ne se confond point avec celui du premier acteur ?

Quant aux autres tragédies, du commencement à la fin de la carrière du poète, de l'*Alceste* aux *Bacchantes*, le rôle du chœur ne peut y être sujet à contestation. Amis fidèles, ou bien serviteurs dévoués du héros ou de l'héroïne de la pièce, les choreutes suivent avec émotion tous les événements, sont troublés par toutes les péripéties, veulent souvent intervenir dans le drame, y interviennent quelquefois. Dans les *Suppliantes* même, ce sont eux qui fixent tout l'intérêt. Enfin, leur division en demi-chœurs ou en groupes plus faibles, la fréquence des *commoi*, et, dans l'intervalle des chants lyriques, les nombreux dialogues du coryphée avec la scène montrent que la scène ne cesse de les intéresser.

Il faut bien reconnaître cependant que, même dans ces pièces-là, ils chantent certains morceaux qui sont étrangers à l'action, ou dont le lien avec elle est parfois d'une extrême ténuité. Mais ces morceaux qui sont des *stasima*[1], c'est-à-dire qui se placent entre deux actes, sont loin d'être aussi nombreux qu'on se l'imagine communément. Si l'on écarte le troisième *stasimon* d'*Hélène*, visiblement interpolé, et le troi-

1. A l'exception seulement de la *parodos* de l'*Ion*.

sième de l'*Iphigénie en Tauride*, où l'oubli de la situation paraît intentionnel, on ne les rencontre que dans deux pièces, *Hercule* et *Électre*. Car, pour la *Médée* et pour l'*Hippolyte*, si la pensée du chœur s'y échappe quelquefois à vagabonder à côté du sujet, ce n'est jamais que pendant la durée d'une strophe, et elle n'en sort un instant que pour y rentrer incontinent. En ajoutant donc *Hercule* et *Électre* à l'*Andromaque*, aux *Phéniciennes*, à l'*Iphigénie à Aulis*, nous arrivons à constater que cinq tragédies d'Euripide sur dix-sept renferment des *stasima*, un ou deux au plus par pièce, mal liés au drame. Cette constatation autorise-t-elle à conclure qu'en général les chants des chœurs d'Euripide sont sans rapport avec l'action? Tirer une pareille conclusion serait ne tenir aucun compte des faits, puisque le plus grand nombre des faits y contredit; ce serait transformer en règle ce qui est l'exception.

Ces *stasima* tant critiqués et qui contrarient si vivement notre goût, ne peuvent-ils du reste s'expliquer? Était-ce donc une loi absolue de la tragédie grecque que le chœur dût en traduire toujours, dans ses chants d'ensemble, les émotions successives, qu'il dût nécessairement prolonger dans les entr'actes le pathétique des actes, sans jamais laisser à l'âme des spectateurs aucun répit? Ne peut-on admettre qu'à certains moments, qui sont des pauses, le poète ait voulu faire des chants du chœur un repos et une détente pour le public? On est porté à le croire, quand on compare, à cet égard, Euripide avec Sophocle. Qu'est-ce donc, dans l'*Antigone*, que ce large déve-

loppement sur le génie industrieux de l'homme, et ensuite ce chant en l'honneur de Bacchus[1] ? que sont, dans l'*Œdipe-Roi*, ces strophes sur l'impiété et sur l'audace humaines[2], strophes si légèrement motivées par le dédain de Jocaste pour les oracles; et, dans l'*Œdipe à Colone*, ce magnifique hors-d'œuvre, ce fameux éloge d'Athènes, sinon des morceaux du genre de ceux qui choquent chez Euripide? La valeur propre du lyrisme de Sophocle, la noblesse de ses idées morales, la supériorité de son génie, ne sont pas ici en cause. Nous nous bornons à rappeler que lui aussi, dans trois tragédies sur sept[3], n'a pas lié étroitement tous les chants de ses chœurs aux situations dramatiques. Prétendra-t-on que, chez lui comme chez son rival, c'est un vice? On n'osera pas sans doute aller jusque-là, et l'on sera plutôt amené à penser que l'exemple de Sophocle, en justifiant Euripide, doit faire absoudre celui-ci d'un des plus graves reproches qui soient adressés à son habileté d'artiste.

1. Vers 334-375 et 1115-1152. Dans le premier morceau, l'allusion à la situation est si vague qu'on se demande si cette allusion se rapporte à Créon ou à ceux qui ont violé les ordres de Créon.

2. Second *stasimon*, 863-910.

3. On pourrait citer encore le troisième *stasimon* de l'*Ajax*, où les choreutes, au lieu de pleurer sur la mort de leur maître, gémissent sur eux-mêmes (v. 1184 et suiv.).

CHAPITRE VI

LE LYRISME

Si l'on écoute Aristophane, le lyrisme d'Euripide sera vite jugé. On n'aura que du mépris pour ces petits vers, pleins de répétitions et d'interjections, dont la musique prétentieuse et sans originalité fait songer tour à tour « aux chansons de table, aux flûtes cariennes, aux airs de danse, aux thrènes des funérailles » et qui ne méritent d'autre accompagnement que celui des « castagnettes[1] ». Mais si l'on réfléchit que le succès et la longue durée du succès sont pour les œuvres de l'esprit les signes d'une incontestable valeur, on hésitera à s'en rapporter à Aristophane. L'anecdote des Grecs de Sicile faisant l'aumône d'un peu de pain et d'eau aux Athéniens qui étaient capables de leur chanter des morceaux d'Euripide, pourrait, si elle était isolée, être mise au compte de la crédulité de Plutarque[2]. Mais voici un comique de la comédie moyenne, Axionicos, qui se

1. *Grenouilles*, 1301-1307, Kock.
2. *Vie de Nicias*, 29, 4-5.

moque des amateurs de musique qui étaient fous des airs de notre poète et ne voulaient point en entendre d'autres[1]. Voici plus tard Denys d'Halicarnasse qui s'arrête à faire des observations sur la manière dont on chantait les premiers mots de la *parodos* de l'*Oreste*[2]. Voici enfin Lucien qui raconte la piquante histoire de la représentation de l'*Andromède* à Abdère[3], et qui parle de la monodie d'*Hécube* comme d'un morceau que chacun devait connaître pour l'avoir entendu au théâtre[4]. La longue vogue dont ces textes sont les indices[5] ne s'expliquerait pas, si les chants qui en étaient l'objet n'avaient eu des qualités à la fois poétiques et musicales, surtout musicales peut-être, faites pour charmer ensemble les esprits et les oreilles. Elle force également de supposer que la technique de la musique dramatique avait été poussée si loin par Euripide qu'après lui cette musique ne fut plus susceptible de changements profonds ou de progrès sensibles qui, avec le temps, en eussent fait oublier la première forme. Or, si les Grecs, en se passionnant plusieurs siècles durant pour les chants d'Euripide, ont donné tort aux railleries d'Aristophane, est-ce à nous qu'il appartient de les accuser d'avoir manqué de goût?

Il sera d'ailleurs assez difficile de définir l'originalité lyrique du poète. Nous ne voulons pas parler des

1. Athen., IV, p. 175 b.
2. *De l'arrangement des mots*, XI.
3. Cf. p. 16.
4. *De la danse*, 27.
5. Il n'y a aucun témoignage analogue ni pour Eschyle, ni pour Sophocle.

collaborateurs qu'on lui prêtait : la part qu'ont pu avoir, dans son œuvre musicale, Céphisophon et Timocratès d'Argos, si leur collaboration a été réelle [1], est évidemment impossible à déterminer. Mais les rapports qui unissent le lyrisme d'Euripide à celui de Sophocle, tout en restant moins obscurs, sont cependant d'une nature très délicate. En comparant Eschyle à ses deux successeurs, on peut bien voir en quoi son lyrisme diffère du leur; mais, quand Sophocle et Euripide se ressemblent, en différant d'Eschyle, comment savoir lequel des deux a innové et par qui a été opérée la transformation que l'on aperçoit? Il serait donc téméraire de se persuader qu'Euripide a manqué d'invention dans les coupes du chœur et dans l'emploi des rythmes, comme s'il était l'héritier de Sophocle, et non — il ne faut pas craindre de le répéter — son contemporain.

Le sujet que nous allons étudier se divise en deux parties essentielles. Il faut distinguer l'élément choral, c'est-à-dire les morceaux chantés soit par l'ensemble, soit par les divisions du chœur, de l'élément scénique qui comprend les *duos* et les *monodies*. Commençons par l'étude de l'élément choral.

1. Aristophane, fragm. 580, parle seulement de Céphisophon. Il n'est question de Timocratès que dans la *Vie* anonyme, p. 2. l. 2, Schwartz.

I

Les formes et les rythmes des diverses parties du chœur.

Quand Euripide se fit connaître au théâtre, le dialogue dramatique avait déjà pris un tel développement, que la réduction des chants choraux devait être un fait accompli. Ils ne tiennent, en effet, guère plus de place dans ses premières que dans ses dernières pièces. On sait que la proportion du chœur par rapport à l'étendue du drame, qui va quelquefois au delà de la moitié chez Eschyle, est, chez ses successeurs, de moins d'un tiers, ou d'un quart environ[1]. Mais on essaierait inutilement d'assigner une date, même approximative, à ce changement, qui ne s'opéra sans doute que graduellement. Chez Eschyle lui-même, cette proportion n'a rien de fixe, et semble dépendre surtout du sujet que le poète a choisi. Si, dans les *Suppliantes*, sur 1074 vers, 550 sont dans la bouche des choreutes, n'est-ce point parce que le chœur est là le personnage principal? Si, au contraire, dans le *Prométhée*, 140 vers seulement sur 1093 sont chantés par le groupe des Océanides, n'est-ce pas pour la raison que les Océanides n'ont qu'un rôle effacé dans le drame, où le Titan seul doit fixer l'intérêt et l'attention? Le chœur du *Prométhée* est cer-

1. Le *Philoctète* de Sophocle, par exemple, renferme 380 vers lyriques sur un total de 1471; les *Trachiniennes*, 328 sur 1280. Ces pièces sont, il est vrai, avec l'*Œdipe-Roi*, celles où l'élément lyrique tient le moins de place.

tainement une exception parmi les pièces conservées d'Eschyle; mais qui nous garantit que, parmi celles qui sont perdues, il n'y en eût pas d'autres qui fussent construites d'une façon analogue et où le chœur eût aussi peu de développement? On ne saurait, en tout cas, attribuer à Euripide, pas plus qu'à Sophocle, l'initiative d'une modification dont Eschyle offre déjà un premier exemple, et que le goût public finit — on ne sait quand — par consacrer.

En 455, date de la représentation des premières pièces d'Euripide, l'organisation du chœur tragique était achevée et définitive : l'augmentation du nombre des choreutes porté de douze à quinze, augmentation attribuée par la tradition à Sophocle, remonte aux dernières années de la carrière d'Eschyle et ne saurait être mise au compte d'Euripide. Mais plusieurs de ses tragédies offrent l'exemple d'un fait qui paraît étranger au théâtre de Sophocle : c'est la présence sur la scène, à certains moments, d'un *chœur accessoire*, tout à fait distinct du chœur principal, qui se tient dans l'orchestre. Quand Hippolyte fait son entrée, il engage ses compagnons de chasse à entonner un hymne en l'honneur d'Artémis[1]. Cet hymne est très court; il n'a pas plus de huit vers. Est-ce une raison pour supposer que la suite d'Hippolyte était composée de personnages muets et que le vrai chœur chantait derrière la scène? Cette hypothèse[2] ne s'accorde pas avec ce que nous savons d'autres tragédies. Dans le *Phaéthon*, les jeunes filles qui chantaient l'hy-

1. Vers 61-69.
2. Arnoldt, *Die Chorische Technik des Euripides*, p. 7, n. 1.

ménée ne faisaient pas partie[1] du chœur de la pièce. On voyait aussi, dans l'*Alexandros*, un chœur extraordinaire formé d'un groupe d'hommes costumés en bergers[2]; dans l'*Antiope*, en dehors des choreutes habituels qui représentaient des vieillards[3], figuraient et chantaient les femmes ou les jeunes filles qui accompagnaient Dircé. Cette présence simultanée de deux chœurs ne devait pas sans doute étonner beaucoup les Athéniens qui avaient vu les Euménides d'Eschyle quitter l'orchestre précédées d'un cortège de femmes chantant deux couples de strophes. Mais ces faits témoignent qu'Euripide, en obtenant, à diverses reprises, du chorège qu'il ajoutât à sa prestation ordinaire des chœurs supplémentaires[4], avait entrepris de donner par là plus de mouvement et d'éclat à la représentation.

La partie la plus régulière des chants du chœur était celle des *stasima* que, pour ce motif, nous considérerons avant la *parodos*. Placés dans les principaux intervalles de l'action, destinés à rendre sensible aux spectateurs la structure du drame dont ils séparent

1. Fragm. 781, v. 32, Nauck[2].

2. Schol. *Hippol.* 58. Sur ce chœur, voir Welcker, *Griech. Trag.*, p. 469.

3. Ces vieillards sont thébains, d'après le scholiaste d'*Hippolyte*, passé cité. Mais un fragment nouvellement découvert de l'*Antiope* (Weil, *Journal des Savants*, septembre 1891) montre que le chœur ne connaît pas le roi Lycos. Ce sont donc des vieillards d'Éleuthères, lieu de la scène, ou même des vieillards athéniens.

4. On donne quelquefois à ces chœurs le nom de παραχορηγήματα; mais il faut se rappeler que le mot παραχορήγημα a un sens plus général et désigne tout ce que le chorège fournit en dehors de ses obligations légales (chœurs et acteurs supplémentaires; enfants pour les rôles d'enfants, etc.).

nettement les épisodes, ce que nous appelons aujourd'hui les actes, les *stasima*, en raison de leur nature même, devaient être soumis à certaines lois traditionnelles et ne se prêter que difficilement aux fantaisies des poètes. Chez Euripide, ils paraissent avoir été généralement chantés par les voix réunies de tous les choreutes. Je sais bien que certains critiques, Muff et Hense en particulier, ont essayé d'établir qu'il en était autrement chez Sophocle, et qu'ils ont libéralement distribué entre des demi-chœurs toutes les strophes et antistrophes des stasima de ce poète, n'attribuant au chœur tout entier que les rares épodes. Mais une pareille division, manifestement impossible dans certains cas, ne peut, en l'absence de tout témoignage antique, se démontrer pour les autres, et reste une hypothèse fort invraisemblable. Comment admettre que le chœur, qui est toujours divisé dans les *commoi*, qui l'est souvent dans la *parodos*, le soit également, et d'une façon régulière, dans les *stasima*, en sorte que certaines tragédies de Sophocle ne renfermeraient aucun morceau lyrique d'ensemble, c'est-à-dire aucun chœur à proprement parler? Ne craignons donc pas de penser que les stasima d'Euripide étaient d'ordinaire de véritables chœurs. Mais la variété des formes lyriques dont disposait le poète était telle, ou si vif était son désir de tenter des innovations, que ce qui semble avoir été la loi générale souffre cependant chez lui quelques exceptions. Dans le second stasimon des *Suppliantes*[1],

1. Vers 598-633.

même si la division des voix en deux parties n'était indiquée par les manuscrits, il serait impossible de ne l'y point reconnaître. Les deux strophes iambiques de ce morceau, au lieu de se développer dans leur continuité habituelle, sont en effet morcelées, par vers isolés ou par cinq vers au plus, entre deux groupes de voix, peut-être même seulement entre deux voix (celles des chefs des demi-chœurs), qui expriment des sentiments opposés, la confiance et l'inquiétude, et dont l'une répond aux questions posées par l'autre. C'est donc un vrai dialogue lyrique[1]. — Une irrégularité plus étonnante se rencontre dans l'*Oreste* où, à la place de l'un des stasima, on trouve un morceau d'une nature toute différente[2], qui est un dialogue entre Électre et les demi-chœurs. L'année précédente, Sophocle, dans son *Philoctète*, avait de même remplacé deux stasima par deux commoi[3]. Vers la fin du cinquième siècle, les poètes tragiques usaient donc de la plus grande liberté pour la distribution de la partie lyrique de leurs pièces, et il ne leur était pas interdit de donner au chœur un caractère plus dramatique en substituant quelquefois aux stasima d'usage des morceaux plus vifs et d'une exécution plus animée.

Ce sont là des faits exceptionnels. Presque tou-

1. La division est moins évidente pour la strophe et l'antistrophe du deuxième stasimon de l'*Ion*. Elle semble cependant ressortir du ton interrogatif de ce morceau, de l'appel que les femmes du chœur s'adressent les unes aux autres (v. 695), de l'emploi du mètre dochmiaque, si rare dans ce genre de chants.

2. Vers 1246-1310.

3. Vers 827-864; 1081-1217.

jours, chez Euripide, entre les actes se placent des stasima réguliers, c'est-à-dire des chants où participent toutes les voix du chœur et qui sont composés d'une suite variable de strophes. Ces strophes, on ne l'ignore pas, sont beaucoup moins développées qu'elles n'étaient dans l'ancienne tragédie. Le fleuve lyrique d'Eschyle qui coulait à pleins bords, large et puissant, n'est plus qu'une rivière au lit étroit et au cours limité. Il ne fallait pas moins de six, de huit, ou même de dix strophes au poète des *Perses* pour y répandre le flot des impressions du chœur : deux couples de strophes, ou même deux strophes seulement, suivies quelquefois d'une épode, suffisent maintenant à Sophocle et à Euripide, qui n'ont peut-être pas l'haleine plus courte, mais qui craignent de fatiguer leur public.

On a remarqué que la composition strophique des stasima d'Euripide présente une certaine uniformité, en ce sens que tous les stasima de la même pièce ont généralement le même nombre de strophes[1]. Cela s'explique. Les stasima étant la partie principale et traditionnelle du chœur dont les chants y étaient accompagnés d'évolutions régulières, les yeux et les oreilles aimaient à y trouver cette symétrie que les Grecs ont tant goûtée dans toutes les œuvres d'art; et comme ces stasima marquaient les divisions de la pièce, il était bon qu'entre eux il n'y eût pas trop de disparates. Euripide ne s'est cependant pas fait une loi de cette uniformité, et en variant quelquefois le

1. Cf. Arnoldt, *die chorische Technik des Euripides*, 178, et le tableau qu'il a dressé, p. 180-186.

nombre des strophes dans les stasima du même drame[1], il a fait preuve de cette indépendance qui est un des traits de sa nature d'artiste. Avec la même liberté, il fait usage plus souvent qu'Eschyle et que Sophocle de l'*épode*, qui, parce qu'elle échappe à la régularité qui s'impose aux strophes, était commode pour un poète lyrique aimant ses aises. A partir de l'*Hippolyte*, depuis 428, les épodes se rencontrent à la fin d'un ou de deux stasima dans la plupart des tragédies du poète : dans l'*Iphigénie à Aulis* et les *Bacchantes*, on en compte jusqu'à trois. A ce moment, l'épode n'est plus une sorte d'appendice de la dernière antistrophe, qui y verse le trop-plein de son développement; c'est un morceau indépendant, exprimant des idées propres, et qui équivaut à une couple de strophes. En remplaçant par une épode cette couple qui manque, Euripide a réduit à leur minimum les strophes de l'antique stasimon, et, en opérant cette réduction, s'il n'a pas voulu s'affranchir d'une gêne, il a témoigné de sa prédilection pour ces formes lyriques plus libres où son talent se complaît.

Depuis Eschyle, à qui revient l'honneur d'avoir choisi, parmi les formes du lyrisme, celles qui devaient le mieux s'adapter à la tragédie, les poètes disposaient pour les stasima d'une extrême variété de rythmes. Cette variété est plus grande chez Euripide

1. Voir le second stasimon des *Héraclides*, le premier d'*Hercule*, le troisième des *Suppliantes* et d'*Iphigénie en Tauride*. Ce sont là, en réalité, les seules exceptions. Car le quatrième stasimon d'*Hippolyte* est peut-être incomplet; le troisième d'*Électre* est un *hyporchème*, et le premier d'*Hélène* une *épiparodos*.

que chez Sophocle[1], où les vers logaédiques, soit purs, soit mêlés de pieds iambiques, dominent à tel point qu'on pourrait à peine citer cinq ou six strophes où ils ne se rencontrent pas. Le mètre logaédique est aussi le mètre favori d'Euripide : pourquoi celui-ci n'eût-il pas utilisé souvent cet instrument si commode à manier, si docile aux volontés du poète, ces mesures dont l'élégante souplesse se prêtait à l'expression des sentiments les plus divers? Par sa facilité à se modifier, par son indifférence morale, je veux dire par l'absence de cet *éthos* dont parlent si souvent les critiques et les métriciens grecs, ce rythme était celui qui convenait le mieux quand il s'agissait, non de produire des effets puissants, mais seulement d'enchanter par une grâce légère. Il n'avait rien de pathétique en général, ou le pathétique qu'il exprimait était peu profond; mais les grandes émotions ne sont pas d'ordinaire contenues dans les stasima où ce n'est point leur place. Euripide s'est donc fréquemment servi du rythme logaédique. Il ne s'en est pas servi exclusivement. Une statistique, même superficielle, permet de constater que ce rythme ne compte guère pour plus de moitié dans son œuvre lyrique. Il y a, dans ses chœurs, plusieurs autres formes employées déjà par Eschyle, mais dont Sophocle semble avoir presque fait l'abandon. Euripide ne se prive ni du mètre dactylique ni du mètre trochaïque, ni surtout des combinaisons de ces mètres entre eux, ou avec l'épitrite : il fait chanter au chœur, à des moments de

1. C'est ce qui a été déjà constaté par Bergk, *Griech. Literat.*, III, 117.

trouble profond, des strophes dochmiaques; il ne laisse pas non plus tomber en désuétude les strophes iambiques dont Eschyle avait fait un si bel usage, et qu'il emploie lui-même avec succès dans l'*Andromaque*, dans les *Troyennes*, dans les *Suppliantes* surtout où elles s'accommodent merveilleusement à la vivacité de la douleur des femmes du chœur, à leurs appels plaintifs et aux instances de leurs prières. Il remet enfin quelquefois en honneur le rythme ionique, originaire d'Asie, qu'Eschyle avait fait entrer surtout dans ses *Perses*, qu'il reprend après lui dans un stasimon de ses *Bacchantes*[1], pour lui faire exprimer tour à tour et les molles langueurs et les exaltations passionnées du culte dionysiaque. Cette plus grande richesse de formes métriques[2] tient-elle à ce que la partie conservée de l'œuvre d'Euripide est beaucoup plus étendue que ce qui nous reste de Sophocle? Peut-être. Mais ne faut-il pas tenir compte également de la mobilité d'esprit d'un poète toujours en quête, dans ses drames, d'effets nouveaux ou variés, et aussi de l'habileté industrieuse d'un artiste qui connaît toutes les ressources de son art et ne veut en laisser perdre aucune?

La *parodos* était moins astreinte que les stasima à des règles fixes. Si l'on s'en tenait au sens propre du mot, la *parodos* aurait dû être toujours le morceau lyrique que le chœur chantait à son entrée, pendant

1. Vers 518-575, Wecklein.

2. Pour vérifier ce que nous venons d'avancer, il suffit d'avoir sous les yeux le tableau des rythmes des chœurs d'Euripide (Arnoldt, *l. cit.*).

qu'il *défilait* sous les yeux du public, pour gagner l'estrade de l'orchestre et la place qui lui était assignée. Mais cette définition n'a rien de rigoureux : Aristote, parlant de la parodos, se borne à dire qu'elle était « le premier chant complet du chœur »[1]. Le défilé des choreutes vers la fin de la première scène ou aussitôt après, dont Sophocle semble s'être fait une règle, n'était pas en effet chose nécessaire ni imposée par la tradition. Parfois, c'était au moment même du lever du rideau[2] qu'on entendait les premiers accents du chœur, déjà groupé soit dans l'orchestre, soit exceptionnellement sur la scène même. Eschyle avait donné cet exemple dans ses *Suppliantes*, dans ses *Perses*, dans ses *Euménides*. Il ne pouvait en être exactement de même chez Euripide où le drame ne commence jamais par des chants parce qu'il y a toujours un personnage de prologue; mais ce personnage n'empêchait pas que quelquefois le chœur ne fût là dès le début, soit à côté de lui, comme cela arrive dans les *Suppliantes*, soit dans l'orchestre, ce qui est le cas pour les *Bacchantes*. Et, quant à ces deux pièces, le poète avait eu une intention qui se devine aisément. Puisque c'est le chœur qui motive le drame des *Sup-*

1. *Poétique*, XII : χορικοῦ δὲ πάροδος μὲν ἡ πρώτη λέξις ὅλου χοροῦ, corrigé par Westphal en λέξις ὅλη τοῦ χοροῦ. La définition du Scholiaste des *Phéniciennes*, 202 : « la *parodos* est le chant du chœur en marche, pendant qu'il fait son entrée », n'est pas exacte et ne s'applique pas à tous les cas.

2. Ce n'est là qu'une façon moderne de parler. On sait que l'existence d'un rideau de la scène, attestée pour les théâtres romains, n'est pas suffisamment démontrée pour les théâtres grecs. Alb. Müller, *Griech. Bühnenalterthümer*, 168-170, résume les discussions qui se sont élevées à ce sujet.

pliantes, ce chœur ne doit-il pas être arrivé quand l'action va s'engager ; et d'autre part, la troupe lydienne des *Bacchantes* n'est-elle pas le cortège inséparable du prophète du dieu qui dit le prologue et dont ces femmes composent le thiase?

Quand le poète n'est pas guidé par ces raisons particulières, le chœur fait son entrée, soit en silence, pendant le premier dialogue, soit en chantant, quand ce dialogue est terminé. Sur ce point, la pratique d'Euripide ne diffère pas de celle de Sophocle. Tous deux ont dû renoncer aux riches développements de la parodos eschyléenne qui, précédée généralement d'un long prélude anapestique dit par le coryphée, déroulait son ampleur dans une longue suite de strophes[1]. Le prélude, qui tient encore sa place, quoique très restreinte, dans l'*Ajax* et dans l'*Alceste*, disparaît ensuite presque entièrement[2], et la parodos elle-même se trouve réduite, dans la mesure réclamée par un public que le dialogue intéresse désormais plus que le chant. Ce public craint sans doute la monotonie ; car les poètes lui offrent des *parodoi* de formes si variées qu'avec le temps la plus régulière de ces formes est devenue presque l'exception. Dans six tragédies d'Euripide seulement sur dix-sept, toutes les voix du chœur s'unissaient pour chanter le premier morceau ; encore n'est-on pas assuré que cet ensemble durât pendant tout le temps de la parodos. La répétition de la même idée dans deux couples de strophes

1. Il faut noter cependant que la parodos des *Choéphores* et celle des *Euménides* sont assez courtes.

2. On ne le rencontre plus que dans l'*Iphigénie en Tauride*.

successives[1], l'expression d'hypothèses différentes au sujet des événements du drame[2], les appels que les choreutes paraissent s'adresser les uns aux autres[3], et d'autres indices tirés d'une étude attentive du texte, autorisent à supposer que, même dans ces parodoi d'apparence régulière, si le chœur chantait d'abord tout entier, il se divisait ensuite en deux moitiés, pour laisser enfin, dans l'épode[4], la parole à son chef seul. Mais, sans s'arrêter à ce qui n'est que vraisemblance et non certitude, la parodos des *Suppliantes* offre une division évidente, qui tient à la composition particulière et tout exceptionnelle du chœur de la pièce. Ce chœur manque d'unité : il y entre deux groupes de femmes, de condition différente, dont les unes sont les servantes des autres; et comme ces deux groupes ne peuvent s'équilibrer puisque les choreutes ne doivent pas être moins de quinze, les mères des héros argiens sont au nombre de cinq seulement[5], tandis que leurs suivantes sont au nombre de dix. Le chant, commencé par les premières, continué et achevé par les secondes, se trouve ainsi nettement divisé en deux parties. De même pour la parodos d'*Alceste* où la division, si elle n'était attestée par les manuscrits, sauterait cependant aux yeux. Elle n'est pas en effet une simple coupe musicale; elle correspond à la diversité

1. Parodos d'*Andromaque*.
2. *Hippolyte*.
3. *Hercule*.
4. *Hippolyte* et *Hercule*.
5. Arnoldt, *Chorische Technik*, 72-77, nous paraît avoir bien démontré qu'il devait en être ainsi. Le vers 965 où il est question de « sept mères » se rapporte au nombre traditionnel, et non à la réalité de la représentation dramatique.

des sentiments des choreutes, partagés entre l'espoir et la crainte au sujet du sort de la femme d'Admète. L'échange que les chefs des demi-chœurs font de leurs impressions opposées, souvent avec vivacité, en un vers ou même en un demi-vers, donne à cette parodos, qui est un dialogue, un caractère dramatique.

Ce caractère est beaucoup moins prononcé dans la parodos d'*Ion*, où la conversation que tiennent entre eux les chefs des demi-chœurs d'abord, le coryphée ensuite et le fils d'Apollon[1], ne peut rien avoir d'émouvant, puisque l'objet en est sans importance et qu'elle correspond à un simple mouvement de curiosité. Mais dans les *Troyennes*, le poète s'est habilement servi de la division en demi-chœurs pour intéresser : attirées par les gémissements d'Hécube, les captives des Grecs sortent de leurs tentes, mais elles n'en sortent pas toutes à la fois; un premier groupe est, à quelques minutes d'intervalle, suivi d'un autre groupe, et les secondes plaintes redoublent l'effet des premières[2]. Pourquoi faut-il que cet effet soit bientôt atténué par un chant d'ensemble où le chœur, oubliant Hécube, se demande quelle contrée il préférerait habiter et fait l'éloge inattendu du Pénée thessalien, de la région de l'Etna et de celle du Crathis? Le souci d'une allusion à l'expédition de Sicile qui préoccupait alors tous les esprits peut seul expliquer cette digression.

Il arrive souvent encore que le dialogue de la parodos ne s'établit plus entre les deux moitiés du chœur,

1. 184-218; 219-237. Cf. O. Hense, *de Ionis partibus lyricis*.
2. 153-196; 197-234.

mais entre le coryphée, assisté quelquefois d'autres choreutes, et les personnages du drame. La parodos perd alors sa nature propre et devient un véritable *commos*, puisque les critiques grecs donnent ce nom à tout dialogue lyrique de l'orchestre avec la scène. Cette altération de la forme régulière du premier chant du chœur n'est pas le fait d'Euripide. Eschyle, dans son *Prométhée*, en avait donné le premier exemple, et cet exemple fut suivi par Sophocle. Est-ce par hasard, par l'effet de ces choix qui nous ont conservé seulement une partie de la tragédie grecque, que les *parodoi* de cette forme se rencontrent seulement dans *Électre*, dans *Philoctète*, dans *Œdipe à Colone*, c'est-à-dire dans des pièces dont les deux dernières au moins sont l'œuvre de la vieillesse du poète? Cela est probable; car, dès 431, la parodos de la *Médée* d'Euripide avait ce même caractère. Le chœur, à son entrée, s'y entretenait avec la nourrice qui était en scène, tandis que, derrière la scène, Médée exhalait ses plaintes et proférait ses imprécations : on entendait donc tour à tour trois voix, dont l'une seulement était du chœur, concourant ensemble, par l'expression de sentiments qui variaient de l'inquiétude au désespoir, à l'effet de trouble que le poète avait cherché et qu'une parodos ordinaire eût été impuissante à produire.

Quand Euripide veut, dès le début du drame, s'emparer de l'âme de son public, il ne lui laisse donc pas le temps de prêter l'oreille aux harmonies régulières d'une suite ininterrompue de strophes chantées par un concert de voix; il lui fait entendre un dia-

logue, généralement très coupé, où le chœur ne participe que par un petit nombre de voix, celles de ses chefs. La parodos est ainsi pleine de mouvement. Quoi de plus vif, par exemple, que celle des *Héraclides?* Les paroles que les choreutes échangent avec Iolaos d'abord, avec le héraut thébain ensuite[1], la protection qu'ils promettent à l'un, les injonctions menaçantes qu'ils adressent à l'autre, sont déjà un commencement d'action. Et, dans *Oreste*, quelle pitié n'inspire pas tout de suite le héros du drame, non point seulement parce qu'on le voit endormi, sa sœur veillant à son chevet, mais parce qu'il est l'unique sujet du dialogue qui s'engage entre Électre et les jeunes Argiennes, à leur entrée. Le plus beau développement de chant choral sur la situation cruelle d'Oreste eût moins serré le cœur que ce douloureux entretien dont les interlocutrices se parlent en baissant la voix, tremblant de réveiller le malheureux dont elles déplorent le sort. — L'impression de la parodos d'*Électre* devait être beaucoup moins émouvante, et à cause des sentiments que le chœur exprime en arrivant, et aussi parce que le dialogue lyrique, étant moins divisé, n'y a plus le libre mouvement d'une conversation, mais que les deux seuls morceaux chantés par le chœur forment des périodes, qui se correspondent symétriquement comme les paroles qui les motivent. Le pathétique ne s'accommode-t-il pas mieux, en effet, de l'irrégularité que de la symétrie?

Euripide a cependant recherché cette symétrie

1. 73-98; 99-117.

dans certains chants du chœur qui répondent à ceux de la scène. C'est lorsque ces chants se rapportent, non à une situation particulière capable de provoquer un trouble ou une inquiétude immédiate, qui s'exprimeraient mal dans la forme de strophes périodiques, mais à une situation générale, antérieure aux événements propres du drame. Hélène et Iphigénie exilées, l'une en Égypte, l'autre en Tauride, gémissent devant les femmes du chœur : la première déplore l'issue funeste de la guerre de Troie dont on lui a appris la chute ; la seconde pleure sur la mort supposée de son frère Oreste, et sur le rôle de prêtresse homicide auquel elle est depuis longtemps condamnée. C'est le passé autant que le présent qui les occupe. Mais ces chants plaintifs qui ont, celui d'Iphigénie surtout, le caractère de véritables *thrènes*, doivent trouver dans l'orchestre un écho puissant. Les voix successives de choreutes isolés, répondant par de courtes phrases musicales à l'abondance de ces mélodies douloureuses, n'eussent pas suffi à l'effet de désolation profonde qui était attendu. Voilà pourquoi le chœur entier unissait ses voix pour répondre à Hélène et à Iphigénie. Par un remarquable contraste, dans *Hécube*, c'est uniquement le coryphée qui s'adresse à l'épouse de Priam : en faisant de lui un messager de douleur chargé d'apprendre à la malheureuse mère le sacrifice prochain de Polyxène, le poète a voulu que cette voix fût la seule qui se fît entendre[1]. Nouvel exemple de la liberté avec laquelle

1. Vers 98-153.

il traite les formes de la parodos, si variées chez lui que c'est à peine s'il en est trois ou quatre qui se ressemblent.

Cette multiplicité des formes entraînait celle des coupes et celle des rythmes. La *Médée* seule nous offre un exemple de la réunion de toutes les parties dont pouvait se composer le chant d'entrée du chœur, puisque la strophe et l'antistrophe, suivies d'une *épôdos*, y sont précédées d'une *proôdos*. Ce morceau de la proôdos, destiné à préparer l'attention, bien qu'il ne renferme pas ici le thème mélodique qui se développait ensuite[1], est une exception unique dans le théâtre d'Euripide comme dans celui de Sophocle. Quant à l'épode, qui n'est pas rare chez les deux poètes, parce que l'épode se prêtait facilement à la conclusion de morceaux lyriques qu'on ne voulait ni trop courts ni trop étendus[2], elle est employée une fois par Euripide, dans la parodos des *Phéniciennes*, comme elle l'avait été dans celle d'*Agamemnon*, c'est-à-dire qu'au lieu de terminer le chant, elle s'interpose entre deux parties de rythme différent[3], pour servir de transition de l'une à l'autre. Euripide revient par là à l'un des procédés de l'art d'Eschyle. Mais il n'a pas besoin de déployer autant d'habileté que son prédécesseur dans l'agencement et l'entre-croisement symétriques des divers membres

1. La *proôdos* est dactylique; la strophe et l'antistrophe sont logaédiques. Il n'en était pas de même chez Eschyle.

2. L'épode la plus développée est celle des *Bacchantes*, v. 135-167.

3. La première couple de strophes, v. 202-225, est logaédique; la seconde, v. 239-260, est trochaïque. L'épode se place dans l'intervalle, v. 226-238.

de la parodos, les éléments qu'il met en œuvre étant beaucoup moins nombreux. Une ou deux paires de strophes lui suffisent; il semble ne pas avoir l'ambition d'en faire chanter trois à son chœur[1]. Et même ces strophes qu'il ne veut point multiplier, il va quelquefois jusqu'à les supprimer entièrement. Dans *Hécube* et dans *Iphigénie en Tauride*, la forme strophique de la parodos a disparu pour faire place à des systèmes développés d'anapestes. Cette liberté prise par le poète a sans doute ses raisons : le coryphée d'*Hécube* chante seul, et pour *Iphigénie*, l'emploi d'anapestes irréguliers, mêlés de spondées et de trochées, est bien en rapport avec le caractère de la parodos qui, nous l'avons dit, est un véritable thrène. La suppression de la strophe traditionnelle dans un morceau qui, de sa nature, est un chant auquel le chœur entier doit participer, est-elle un fait nouveau à cette époque? On ne saurait l'affirmer; mais il n'y en a pas d'exemple en dehors du théâtre d'Euripide.

Plus libre d'allure que les stasima, la parodos est aussi plus riche en mètres, s'il est possible. L'élément logaédique, dont on a peut-être exagéré la prédominance dans l'œuvre lyrique d'Euripide, est loin, si l'on considère ce premier chant du chœur, d'y occuper autant de place que l'ensemble des autres rythmes qui, docilement, quand il est nécessaire, accourent à la volonté du poète. Nous l'avons vu

1. Il n'y en a qu'un exemple, dans les *Bacchantes*; car celui d'*Iphigénie à Aulis* est probablement le fait d'un remaniement ou d'une interpolation.

faire, à sa fantaisie, usage de systèmes anapestiques; ailleurs, il enferme ces mêmes anapestes dans des strophes régulières, seulement coupées par un dialogue[1]. Ce dialogue est-il très animé, mêlé d'une vive émotion, comme pour les *Héraclides* et l'*Oreste*, c'est le mètre dochmiaque qui est appelé à rendre ce trouble. La mesure trochaïque, aimée d'Eschyle, presque délaissée par Sophocle qui ne l'emploie qu'en l'unissant à d'autres, reparaît plusieurs fois chez Euripide, surtout dans la parodos des *Phéniciennes* où elle a un caractère assez particulier pour que les métriciens lui aient donné un nom spécial : ils l'appellent le « mètre euripidéen ». Après Eschyle encore, Euripide se sert de la mesure ionique, en vue des effets propres à ce genre de rythmes. Surtout, comme l'avait fait le poète des *Suppliantes* et des *Perses*, il veut que la variété ou les progrès des sentiments du chœur, pendant le cours de la parodos, soient rendus par des changements de mètre. C'est ainsi, pour ne citer qu'un exemple, que les deux premières strophes des *Bacchantes*, qui sont ioniques, sont suivies d'une strophe, d'une antistrophe et d'une épode logaédiques. Une étude attentive du texte grec serait seule capable de faire comprendre le rapport que cette succession de mètres divers peut avoir avec les sentiments que tour à tour exprime le chant. C'est là du reste une chose qui n'est pas rare non plus chez Sophocle où, en particulier, la seconde partie de la parodos d'*Œdipe à Colone* est si irrégu-

1. Dans les *Troyennes*.

lière qu'elle ne comprend pas moins de cinq mètres différents. Sur ce point, plus encore que sur les autres, il est impossible de deviner en quoi Euripide a pu se distinguer de son rival, et l'on doit se contenter d'admirer à ce propos la richesse merveilleuse des ressources dont disposaient, dans leur rôle de poètes lyriques, les tragiques, alors qu'ils avaient à exprimer soit les fluctuations, soit les nuances variées du sentiment et de la passion.

Si le premier chant du chœur prend quelquefois la forme d'un dialogue lyrique avec les personnages de la scène, il ne faut pas s'étonner de rencontrer cette même forme dans le cours de la pièce, alors que l'action a progressé et que les choreutes, envahis par les émotions du drame, ne peuvent vraisemblablement plus observer le calme nécessaire à la belle ordonnance d'un chant régulier, mais laissent éclater librement le tumulte de leurs impressions individuelles. Ceux de ces *commoi* qui justifient le mieux leur nom, sont de vraies lamentations, qui font penser à celles des femmes grecques dans les jours de funérailles. Le thrène des *Sept*, celui des *Choéphores*, celui des *Perses* surtout, où Eschyle avait voulu que les oreilles des Athéniens entendissent les airs des pleureurs asiatiques[1], devaient sans doute quelque chose à la tradition populaire de ces cantilènes funèbres dont la fin du vingt-quatrième chant de l'*Iliade* peut donner une idée. La mélodie y avait nécessairement plus d'importance que la poésie. Est-ce pour cette raison

1. *Perses*, 936, Weil : κακομέλετον ἰὰν Μαριανδυνοῦ θρηνητῆρος.

que Sophocle ne s'est pas exercé en ce genre, que rappelle cependant un instant chez lui la partie de scène où Électre répond par des interjections et des gémissements de douleur au chœur, qui essaie de la consoler de la mort annoncée d'Oreste? Tout ce qu'il est permis d'affirmer, c'est que les *commoi* funèbres, absents de l'œuvre de Sophocle, ont leur place dans celle d'Euripide.

Thésée devant le cadavre de Phèdre, Pélée devant celui de Néoptolème, Hécube devant les restes d'Astyanax, Adraste devant les corps des chefs argiens, entonnent sur le rythme dochmiaque, ou sur le rythme iambique, si bien appropriés au trouble et aux déchirements de la douleur, un hymne plaintif auquel s'associent plus ou moins complètement les choreutes. Dans *Andromaque*, si ceux-ci interrompent la lamentation de Pélée, c'est moins pour pleurer avec lui le mort qu'ils ont sous les yeux, que pour offrir au vieillard des paroles de sympathie et de consolation: le *thrène*, à proprement parler, est plutôt chanté par Pélée que par eux-mêmes[1]. Le rôle principal, dans le commos de l'*Hippolyte*, appartient de même à Thésée, dont la plainte développée est seulement encadrée entre deux courts morceaux du chœur[2]. Mais, dans les *Troyennes*, les femmes qui gémissent sur le corps sanglant d'Astyanax entrecoupent leurs adieux au jeune mort de plaintes aiguës, d'hélas! répétés et prolongés, qui avivent et font éclater à nouveau la

1. 1173-1225, Nauck.

2. 811-855. Le chœur chante seulement sept vers au début, sept à la fin; Thésée, deux fois, seize vers.

désolation d'Hécube[1]; et c'est le même écho qui retentit à la fin du drame, alors que ces femmes pleurent, en alternant avec leur reine, sur un autre cadavre, celui de Troie[2]. Le caractère funèbre du commos est encore plus fortement marqué, s'il est possible, dans les deux morceaux de ce genre que renferme la pièce des *Suppliantes*, dans le premier surtout dont non seulement les strophes, mais les vers même sont fréquemment coupés par un dialogue où se pressent des émotions impatientes de se faire jour[3]. Quant au second de ces morceaux, la douleur ayant, après la cérémonie du bûcher, perdu la violence des premiers instants pour tourner à l'attendrissement, son caractère plus calme fait que les strophes s'y divisent d'abord en deux parties symétriques de trois et de quatre vers[4], pour acquérir seulement à la fin, par le progrès naturel d'une émotion qui s'excite elle-même en s'exprimant, un mouvement plus animé. Les *commoi* funèbres d'Euripide avaient donc des formes extrêmement variées. Sans produire l'effet puissant des grands thrènes d'Eschyle, beaucoup plus développés, ils devaient être encore fort pathétiques. L'habile agencement des diverses parties du chant et de la succession, lente ou rapide, des voix, les mélodies plaintives ou

1. 1216-1259.
2. 1288, fin.
3. 798-836, Wilamowitz (*Analecta*). On n'est pas d'accord sur la division de ce commos entre les choreutes. Voir Arnoldt, *Chorische Technik*, 265.
4. Sur la division de ce commos, chanté par les mères et par les enfants qui apportent les cendres de leurs pères (1123-1164), voir la discussion d'Arnoldt, p. 266-271.

déchirantes que l'on entrevoit derrière les phrases poétiques les plus insignifiantes ou les simples interjections, tout un art que l'on devine sans en distinguer les ressorts, avaient permis sans doute à Euripide de remuer d'autant mieux les cœurs que ces cantilènes funèbres de la scène rappelaient les réalités quotidiennes de la vie.

Tous les *commoi* d'Euripide n'ont pas ce caractère. La plupart du temps, ils ne sont point chantés devant des cadavres, mais seulement motivés, comme chez Sophocle, par des situations qui troublent à la fois les choreutes et les acteurs. Mais, comme l'émotion des uns n'est pas toujours aussi forte que celle des autres, ce dialogue qui va de l'orchestre à la scène peut n'être lyrique qu'en partie : à des systèmes dochmiaques très agités, à des mouvements de passion qui éclatent sous la forme du chant, répondent quelquefois, sur le ton de la déclamation ordinaire, des vers iambiques trimètres, plus calmes de leur nature ; et le poète sait tirer de ces contrastes le plus heureux parti, soit qu'il les prolonge pendant toute la durée du morceau, soit que la progression ou la décroissance des sentiments troublés amène, à de courts intervalles, le passage de la déclamation au chant, ou du chant à la déclamation. Mais, quand le pathétique est au comble et quand il est impossible que le chœur ne soit pas presque aussi bouleversé que les personnages de la scène, alors, suivant la tradition établie par Eschyle, le dialogue est entièrement lyrique. Dans l'*Électre* d'Euripide, à la vue du cadavre d'Égisthe, de celui de Clytemnestre surtout

que viennent de tuer ses enfants, le chœur ne saurait conserver le moindre sang-froid : le dialogue qui s'engage alors entre les trois interlocuteurs est donc tout entier sur le même ton; il se compose, d'un bout à l'autre, de strophes iambiques dont la continuité a pour objet de produire une impression unique[1]. Pour ce morceau, comme pour tous les autres *commoi*, on aimerait à savoir comment le chant était réparti entre les choreutes, puisque le dialogue suppose, non un groupe de voix, si faible qu'il soit, mais des voix individuelles. Cette curiosité peut-elle être satisfaite? Une étude attentive et fort minutieuse a amené Arnoldt à supposer que la partie du chœur dans les *commoi* devait être distribuée, soit entre trois voix, celles du coryphée et des chefs des demi-chœurs, soit entre cinq voix, qui seraient celles des choreutes du premier rang, lesquels avaient plus de talent et d'exercice que les autres. Mais quelque besoin que l'on éprouve de se rendre compte de tout et si séduisante que soit cette hypothèse, on sent bien, à l'examen des détails, qu'elle ne peut être érigée en principe absolu. Il n'en reste pas moins établi que, dans les *commoi* d'Euripide comme dans ceux de Sophocle qui n'en diffèrent pas notablement, le chœur étant généralement représenté par plusieurs voix différentes[2], le chant avait plus de variété, et le dialogue lyrique plus de vie.

1. 1177-1232.

2. Ce morcellement des voix des choreutes était quelquefois poussé très loin : par exemple dans un commos de la *Médée*, v. 1251-1292, où l'on entendait probablement dix-sept voix différentes (celles des deux enfants et de chacun des quinze choreutes), comme dans la

A côté des *commoi*, moins réguliers que les *stasima*, mais dont il semble que la tragédie, au temps de Sophocle et d'Euripide, ne peut se passer, se rencontrent plus rarement des morceaux lyriques d'un caractère tout autre : les *hyporchèmes*, qui sont des chants du chœur accompagnés d'un genre de danse particulier. Peut-être serait-on plus près de la vérité, sinon de l'étymologie, en définissant l'hyporchème une danse accompagnée de chants, puisque le chant n'y était que l'accessoire. Quoi qu'il en soit, cette danse ne ressemblait guère à celle qui était souvent liée aux autres parties lyriques de la tragédie[1], à la noble *emméleia* qui, même quand elle avait à traduire des émotions vives, ne se départait jamais de sa tenue, de sa dignité grave, et qui paraît avoir été généralement, moins une danse, au sens où le mot s'entend aujourd'hui, qu'une marche cadencée. Celle-

parodos de la *Tragédie alphabétique* de Callias, où les dix-sept consonnes donnent successivement dix-sept *commata*. O. Hense (*Rhein. Museum*, 1876, p. 582-601, *die A B C Tragödie des Kallias und die Medea des Euripides*) a bien démontré que c'est Callias, le poète comique, qui a voulu se moquer d'Euripide, et non, comme le prétendait Cléarque, un des disciples d'Aristote (Athén. VII, p. 276 a), Euripide qui, dans la distribution du chant de son chœur, aurait imité Callias. — De même, dans un commos d'*Œdipe à Colone*, 1447-1499, Œdipe et Antigone dialoguent avec les quinze choreutes qui prennent successivement la parole. Voir Muff, *die Chorische Technik des Sophocles*, p. 316-317.

1. C'est par suite d'une fausse interprétation du mot στάσιμον que l'on a cru que la danse était exclue de ce genre de chants. On trouve des allusions à la danse des stasima dans Eschyle, *Euménides*, 307, et Sophocle, *Œdipe-Roi*, 896; *Ajax*, 693. Quant à la parodos, c'est seulement celle de la comédie où la danse est attestée d'une façon positive (pour la *Paix* et le *Ploutos* d'Aristophane), et l'on ne peut en tirer de conclusions sûres pour la tragédie. Mais la danse paraît avoir accompagné certains *commoi* (cf. Muff, *ouv. cité*, p. 42).

là a une tout autre allure; la vivacité entraînante des rythmes auxquels elle obéit lui imprime des mouvements si rapides, des élans si impétueux, qu'on a peine à croire que les mêmes choreutes pussent chanter et danser à la fois; ils devaient se diviser[1] pour remplir ce double office. En vain essaierait-on de pénétrer le secret de l'hyporchème tragique. Buchholz a publié jadis, sur *l'Art de la danse chez Euripide*, un livre de près de deux cents pages[2], qui force d'admirer surtout la fertilité d'imagination de l'auteur et la puissance de son esprit de conjecture. On ne saura probablement jamais, pas plus pour l'hyporchème que pour l'emméleia, quelle était la correspondance exacte des pas (φοραί) avec les mètres, comment surtout, dans cette danse mimique[3], les figures (σχήματα) et les gestes (δείξεις) interprétaient les sentiments exprimés par le chant. Mais ce qui est hors de doute, c'est le caractère passionné de l'hyporchème, tel qu'on le trouve chez Sophocle et chez Euripide; car il est à remarquer qu'il n'y en a point d'exemple chez Eschyle. La passion qui le remplit est une joie exaltée qui, pour se répandre, se sert de tous les moyens d'expression dont dispose la personne humaine : aux sons aigus de la flûte, à la fois, sur le même rythme, les pieds entrent

1. Cf. les réflexions de Lucien, *De la Danse*, 30.

2. *Die Tanzkunst des Euripides*, Leipzig, Teubner, 1871.

3. Le caractère imitatif de l'hyporchème, originaire de Crète (Simonide de Céos, fr. 31 Κρῆτά μιν καλέοισι τρόπον) est attesté par plus d'un texte. Athénée, I, 15 d. ἡ τοιαύτη ὄρχησις μίμησις τῶν ὑπὸ τῆς λέξεως ἑρμηνευομένων πραγμάτων. Plutarque, *Propos de table*, XI, 15, 12, etc.

en mouvement, les bras et les mains s'agitent, les voix chantent. Cette joie que provoquent des événements heureux peut devenir très dramatique. Sophocle a eu soin de placer ses hyporchèmes immédiatement avant un malheur [1], ou avant la menace d'une catastrophe [2]. Cet effet de saisissant contraste a rarement été recherché par Euripide [3], qui en imagine un tout différent. Dans l'*Électre*, c'est après le meurtre d'Égisthe, dans *Hercule*, après celui de Lycos, dans les *Bacchantes*, après la mort de Penthée sur le Cithéron, que le chœur, au risque de paraître impitoyable, se met à danser. Les victimes de ces catastrophes ne méritent sans doute aucune commisération et leur chute est une occasion de triomphe pour le personnage principal dont le chœur partage les sentiments. Cependant ces éclats de joie sauvage, non loin d'un cadavre que l'on ne voit pas encore, mais que l'on verra bientôt sur la scène, ont quelque chose de violent et de heurté qui trahit un art moins habile que celui de Sophocle. Mais Euripide n'a point abusé de ce moyen, puisque, dans tout son théâtre, on trouve seulement trois ou quatre courts hyporchèmes. Leur petit nombre ne permet pas de les rapprocher utilement de ceux de Sophocle, auxquels ils ressemblent beaucoup pour le ton comme pour le rythme [4].

1. *Trachiniennes*, 205-224; *Antigone*, 1115-1154, invocation à Bacchus, qui est bien un hyporchème, comme l'établit Muff, *ouv. cit.* p. 116. Ces hyporchèmes tiennent la place d'un stasimon : ils séparent deux épisodes.

2. *Ajax*, 693-718.

3. Il n'y en a qu'un exemple dans le *Phaéthon*, où le chant d'hyménée précédait l'annonce de la catastrophe.

4. Gevaert, *Histoire de la musique*, p. 434-435, distingue cependant

Parlerons-nous des petits morceaux qui servent de conclusion aux tragédies d'Euripide et que la tradition des manuscrits attribue au chœur? Le drame fini, le groupe des choreutes quitte l'estrade de l'orchestre pour gagner la porte de sortie, dans un ordre régulier, mais qui n'a plus rien de la pompe du cortège des *Sept contre Thèbes* ou de celui des *Euménides*. Aucun chant développé, comme dans les *Suppliantes* d'Eschyle, ni même aucun chant : le chœur se retire simplement, laissant à son chef le soin de prononcer, en récitatif, une ou deux phrases anapestiques, qui renferment des souhaits de victoire, des formules ou des réflexions plus ou moins banales sur l'inattendu des événements. Ces morceaux toujours fort courts, dont plusieurs ne sont pas de la main du poète, ne méritent point de fixer l'attention. Depuis que le chœur a dû céder le pas aux acteurs de la scène, l'impression du dénouement arrive, sans son intermédiaire, à l'âme des spectateurs. Le chant final de l'antique tragédie a disparu.

En abandonnant l'orchestre, les choreutes marchent précédés du musicien qui a accompagné leurs chants [1]. On sait que l'accompagnement instrumental des chœurs tragiques, entièrement subordonné à la mélodie vocale qu'il se bornait à soutenir discrètement, était d'une simplicité extrême : il se réduisait

dans l'hyporchème des *Bacchantes* plusieurs *métaboles* rythmiques auxquelles correspondraient des métaboles harmoniques (1° rythme *bacchios* et mode phrygien; 2° trimètre iambique et mode dorien; 3° logaèdes et mode lydien, etc.) qui donneraient à ce morceau un caractère plus varié que n'ont ceux de Sophocle.

1. Schol. Aristoph. *Guêpes*, 582.

à un élément unique qui n'était pas toujours, comme on le répète volontiers, la flûte. Les « hymnes sans lyre » dont parlent quelques personnages tragiques[1], suffiraient à prouver que la lyre s'associait, dans certains cas, aux chants du chœur. Dans les *Grenouilles* d'ailleurs, Eschyle, s'apprêtant à parodier les airs de la musique d'Euripide, ne s'écrie-t-il pas : « Allons, qu'on m'apporte la lyre[2] » ! L'emploi de cet instrument est nettement attesté, pour les tragédies de notre poète, par un texte intéressant de Sextus Empiricus, qu'il faut citer : « Autrefois, les vers d'Homère se chantaient avec accompagnement de la lyre ; il en était de même des chants de la tragédie, en particulier des chants qui renferment un développement philosophique comme celui-ci : « Terre, la plus grande des divinités, Éther de Zeus... » et le philosophe rapporte toute une suite de vers tirés d'un chœur du *Chrysippos*[3]. Si donc ce témoignagne est exact, tandis que la flûte mariait sa voix souple et pénétrante aux mélodies plaintives ou passionnées de la tragédie, la lyre, moins expressive, avec sa netteté grave et sèche, suffisait à celles où s'exprimaient des idées plutôt que des sentiments. Ce genre de chants étant, même chez Euripide, plus rare que les autres, la lyre était d'un usage moins fréquent que la flûte. Mais arrivait-il que, dans la même tragédie, les mélodies du chœur fussent, suivant le caractère des paroles

1. Esch. *Agam.*, 990. Eurip. *Hélène*, 185 ; *Iphigénie en Taur.*, 146.
2. 1304 et Schol., 1302, 1305. Dans les *Thesmophor.*, 137, Agathon porte, comme attributs du poète tragique, une *lyre* et un *barbiton*.
3. Sextus Empiricus, p. 751, 21. Il s'agit du fragment 839, Nauck².

auxquelles elles s'adaptaient, accompagnées tour à tour, soit de la flûte, soit de la lyre, et le même musicien jouait-il, selon les cas, de l'un ou de l'autre instrument? C'est une question qu'à défaut de documents il faut se contenter de poser.

II

Poésie des chœurs. Idées et images.

Après avoir étudié les formes du chœur tragique chez Euripide, il nous faut examiner le contenu de ces formes, la poésie qui y est enfermée. Deux parts sont à faire dans la poésie chorale : celle des idées ; celle des images. La part des idées n'est pas sans importance chez un poète comme Euripide qui ne veut pas que ses personnages le fassent oublier, qui se sert du théâtre pour répandre et tenter de faire prévaloir ses opinions et ses sentiments propres. Déterminons donc quelles sont ces idées.

A en croire Pollux, le chœur tragique aurait ressemblé quelquefois à la *parabase* de la comédie où, par la bouche du coryphée, le poète s'adresse aux spectateurs. « Sophocle, dit-il, n'a fait un pareil usage du chœur que bien rarement, par exemple dans son *Hipponous*, mais c'est chose fréquente dans les drames d'Euripide. » Et il cite la tragédie de *Danaé* où le chœur, composé de femmes, oubliait son sexe et parlait au masculin parce qu'il parlait au nom du poète [1]. La raison n'est pas convaincante, et ce mas-

1. *Onomasticon*, IV, 111.

culin qui a étonné Pollux se rencontre encore en d'autres endroits [1] où l'expression de la pensée des femmes prend un caractère général. Il n'y a point en réalité de parabase chez Euripide qui, nulle part, ne se sert du coryphée pour entretenir le public de lui-même [2] et de ses affaires. Mais ce qui a motivé la réflexion de Pollux, c'est cette observation souvent répétée des commentateurs anciens que les choreutes des tragédies d'Euripide énoncent parfois des idées qui ne conviennent ni à leur situation ni à leur caractère, mais qui sont celles du poète.

Ces idées personnelles, il semble qu'Euripide devait être plus à l'aise pour les exprimer dans les chœurs, où il n'est pas gêné par l'action, que dans les autres parties du drame. Comment cependant, sans invraisemblance choquante, attribuer à des gens du commun comme sont ceux du chœur, des pensées d'un ordre élevé? Les héros de la scène, êtres supérieurs par nature, peuvent bien être *sages* (σοφοί), mais non le vulgaire [3]. Euripide a eu conscience de ces difficultés : quand il va prêter à ses choreutes un langage trop relevé ou des réflexions trop profondes, il commence par les faire s'excuser et demander

1. Le chœur des femmes de l'*Hippolyte* parle au masculin au v. 1105. Cf. l'annotation de G. Dindorf sur ce vers.

2. Il est fort douteux que les vieillards du chœur d'*Hercule*, aux vers 673 et suiv. fassent allusion au poète, qui n'était pas encore très âgé à cette époque, et qui composa des tragédies pendant dix-sept ou dix-huit ans après l'*Hercule*. Sur la date approximative de la pièce, voir Wilamowitz-Moellendorff, *Herakles*, I, 348-349.

3. Aristote (*Problèmes*, 48) fait cette remarque : « les acteurs de la scène représentent les héros; or, chez les anciens, les chefs étaient toujours des *héros;* ceux qui leur obéissent étaient des hommes, et le chœur est composé d'*hommes* ».

grâce pour les développements, un peu inattendus, où ils vont entrer. Écoutons le coryphée de la *Médée* [1] : « Souvent déjà j'ai appliqué mon esprit à des sujets plus subtils, à des études et à des recherches plus élevées qu'il ne convient à la race des femmes. C'est que, nous aussi, nous avons une Muse qui nous parle pour nous enseigner la sagesse — non pas à toutes (peut-être en trouverait-on une entre mille) — mais il y a cependant quelques femmes dont l'esprit n'est pas fermé aux Muses. » Ce coryphée est donc une manière de femme savante, qui connaît sa science, et qui se rend compte de la supériorité qui la distingue du troupeau de son sexe. Celui d'*Alceste*, avant de chanter avec ses compagnons la Nécessité, une divinité de philosophes qui n'avait point d'autels en Grèce, juge prudent, pour prévenir tout étonnement, de déclarer « qu'il s'est élancé sur les ailes de la Muse, jusqu'à la haute région des choses célestes et qu'il a touché à mainte doctrine [2]. Ces précautions prises par le poète semblent indiquer qu'il n'a pas l'intention d'abuser du chœur pour le faire parler en son nom. Ses idées personnelles en effet se rencontrent moins fréquemment sous la forme lyrique que sous celle du dialogue. Les deux strophes en l'honneur d'Anagké, le fragment cosmogonique du *Chrysippos*, la critique de la légende de l'agneau d'or, l'expression de quelques doutes, semés ça et là, sur la providence divine [3], deux ou trois réflexions qui

1. Vers 1081-89.
2. 962-64, Weil.
3. Nous avons eu l'occasion de signaler ces passages dans la pre-

paraissent hors de propos, voilà, dans les chœurs d'Euripide, tout ce qui peut être mis au compte de l'esprit philosophique du poète [1].

C'est peu, si l'on considère l'ensemble de son œuvre, qui est très étendue; cela suffit cependant, pour distinguer, à l'égard des idées, la poésie de ses chœurs de celle des autres tragiques. Les personnages du chœur chez Eschyle et chez Sophocle sont, en toute circonstance, pleins de respect pour les dieux, devant lesquels ils tremblent ou dont ils invoquent le secours contre les malheurs qui menacent les héros de la scène; ils n'ont envers eux aucun sentiment de révolte ou de colère. Pleins de foi dans les fables mythologiques qu'ils tiennent de la tradition, quand ils les citent, ils le font en toute simplicité d'esprit. Leurs idées morales sont celles qui avaient cours de leur temps, et en les exprimant, avec plus de noblesse, ils n'y introduisent nul raffinement, nulle subtilité. Le chœur d'Euripide, au contraire, est quelquefois ce qu'est le poète qui le fait parler : un raisonneur et un philosophe.

Quand il oublie de philosopher dans ses chœurs

mière partie de ce volume, chap. I et chap. II. Il n'y a pas lieu d'y revenir.

1. M. Mahaffy (*Hist. of greek Liter.* I, *Poets*, p. 324) a cru remarquer que les vues personnelles du poète se trouvent « dans la première strophe et antistrophe de ses chœurs, qui d'ordinaire exprime des sentiments généraux ». Cette observation n'est pas toujours justifiée par les faits. C'est dans l'antistrophe 2 du second *stasimon* d'*Électre* que le poète fait dire au chœur qu'il ne croit pas au miracle de l'agneau ni du soleil changeant de direction. Le reproche adressé par le chœur des *Troyennes* à Jupiter, v. 845 et suiv. se trouve également dans la deuxième antistrophe.

— et cela lui arrive très souvent — Euripide y développe des idées morales qui ne diffèrent guère en elles-mêmes de celles qu'on rencontre chez les autres tragiques; il les développe seulement avec moins d'ampleur et de force qu'Eschyle, d'une façon moins suivie que Sophocle. On ne trouverait pas dans son œuvre un seul morceau lyrique qui, comme le premier *stasimon* d'*Antigone*, soit tout rempli d'une seule et même idée abstraite : ses chœurs n'ont point cette teneur. Manque-t-il donc d'habileté dans l'art d'ouvrir les idées et de montrer ce qu'elles contiennent? Il est plus exact de dire que, pour les chœurs, il s'est fait une règle d'éviter la continuité trop prolongée des abstractions : énonce-t-il, dans la première couple de strophes, une pensée générale, il se hâte, dans la seconde, soit d'en montrer l'application au drame, soit d'en chercher la confirmation dans des exemples empruntés à l'histoire légendaire du passé. Quand les choreutes de l'*Hippolyte* se sont demandés ce qu'il faut penser de la providence divine, ils laissent voir aussitôt que ces réflexions leur sont inspirées par l'exil immérité du fils de Thésée[1]. Les mêmes choreutes ne chantent, dans deux périodes lyriques, le pouvoir funeste d'Éros que pour évoquer, dans un morceau symétrique au premier, l'image de l'union fatale d'Iolé avec Hercule et de celle de Sémélé avec Bacchus[2]. D'abstrait qu'il était d'abord, le développement devient donc concret;

1. Troisième *stasimon*, 1104-1117; 1118-1150.
2. Premier *stasimon*, 525-544, strophe et antistrophe 1. Les exemples sont dans la strophe et l'antistrophe 2, v. 545-564.

mais, si le ton change, comme le thème reste le même, l'impression est une. Cette recherche de la variété de ton, poussée à l'extrême, conduit, il est vrai, parfois à un effet différent. On pourrait citer quelques morceaux où le chœur, avec une singulière mobilité, saute de strophe en strophe, d'une idée à une autre, amusant et distrayant l'esprit par ses caprices, et ne lui laissant à la fin que de légères et flottantes impressions. De tels passages cependant sont des exceptions assez rares[1] pour qu'ils ne puissent servir à caractériser l'art d'Euripide.

Ce moraliste fait peu de place à la morale dans les chants de ses chœurs : la part des sentiments dramatiques, celle surtout des tableaux et des images y est beaucoup plus grande que la part des réflexions abstraites.

Le chant des mères argiennes devant les cadavres de leurs fils nous offre l'exemple d'une plainte largement développée : « Je n'ai plus d'enfant, je n'ai plus de fils ! Nul bonheur désormais pour moi parmi les Argiennes qui ont enfanté ! Artémis qui veille aux accouchements ne saurait regarder des femmes qui ne sont plus des mères. C'est au malheur qu'est vouée mon existence, et, pareille à une nuée errante, je deviens le jouet des vents et de la tempête. — Nous étions sept mères qui avions mis au monde sept fils, infortunées ! des fils les plus illustres d'entre les Argiens. Et maintenant, sans enfants, je vieillis la

1. On peut seulement citer le deuxième *stasimons* d'*Hercule*, v. 637-700 ; le troisième des *Héraclides*, 892-927, et d'*Andromaque* 766-801 le premier d'*Iphigénie en Tauride*, 393-455, Weil.

plus misérable des femmes, ne comptant ni parmi les morts, ni parmi les vivants, réduite à un sort qui n'est ni la vie, ni la mort. — Il ne me reste que les larmes. De mon fils, dans la maison, il n'y a plus que des souvenirs de douleur : cheveux coupés en signe de deuil, couronnes funéraires, et, comme libations à ceux qui ne sont plus, des chants que le dieu à la chevelure d'or, Apollon, n'agrée pas. Gémissante dès le point du jour, je ne cesserai d'arroser de mes larmes les plis toujours humides du voile qui couvre ma poitrine[1]. » L'expression du sentiment n'est pas partout simple dans ce morceau et ce n'est pas la nature seule qui parle; mais le flot de douleur s'y épanche avec la plénitude et l'abondance qui conviennent aux femmes. Ailleurs, quand ce même chœur est dans l'attente des événements et que l'inquiétude le domine, ses chants plus courts, divisés en strophes iambiques de quatre vers, ses phrases brèves, coupées, trahissent par leur forme les émotions dont il est possédé[2]. Les chants passionnés, qu'anime un sentiment puissant et qu'entraîne un mouvement rapide, ne sont donc pas aussi étrangers à l'œuvre d'Euripide qu'on le croit généralement. Sans parler des *Bacchantes* qui nous occuperont plus loin, faut-il rappeler les souhaits ardents de victoire du chœur des *Héraclides*[3], et ses invocations pressantes aux dieux protecteurs? Faut-il citer la supplication que le chœur d'*Oreste* adresse aux Érinyes?

1. *Suppliantes*, 955-979, Nauck.
2. Dans le premier *stasimons*, 365-380.
3. 748-783.

« Hélas, hélas! déesses à la course rapide, ailées, déesses du délire dont la troupe échevelée n'a rien de celle de Bacchus, mais qui cause, tel est son partage, les larmes et les gémissements, noires Euménides qui fendez les airs en déployant vos larges ailes, pour tirer vengeance du sang répandu, pour punir le meurtre, je vous en supplie, ah! je vous en supplie, laissez le fils d'Agamemnon oublier les transports de sa fureur[1] .»

Il arrive encore qu'avant une péripétie ou une catastrophe, le chœur qui, grâce à sa situation de témoin constant du drame, connaît l'événement qui va éclater, se le représente, à l'heure même où il éclate, avec une telle vivacité qu'on croit l'avoir sous les yeux et qu'on en est déjà troublé. C'est au moment où, derrière la scène, la fille de Créon revêt les tissus empoisonnés envoyés par Médée que, près de la scène, le chœur chante : « Elle recevra le diadème d'or, elle le recevra, l'épouse infortunée, pour sa perte : sur sa blonde chevelure elle va poser ces ornements de mort que tiennent ses mains. Séduite par la beauté, par l'éclat merveilleux de ces tissus, de cette couronne d'or, elle se laissera aller à les porter; mais c'est pour habiter chez Hadès qu'elle revêtira cette parure nuptiale. Voilà dans quel filet elle tombera, telle est la mort qui l'attend, la malheureuse. Elle n'échappera point à ce cruel destin[2] .» Le messager, quand il viendra, ajoutera à l'impression produite par ces paroles celle que provoqueront, avec plus d'énergie,

1. *Oreste*, 316-327, Weil.
2. 978-989.

les détails poignants de la réalité; mais l'affreuse scène qu'il décrira avait été déjà pressentie et imaginée, dans son ensemble, par le chœur. De même, dans l'*Ion*, où l'événement est d'une autre nature, les servantes de Créüse se figurent par avance les larmes et les gémissements de leur maîtresse, quand elle va apprendre l'existence d'un fils de son mari, et elles sont bouleversées de sa douleur[1]. Est-il nécessaire de produire d'autres exemples pour montrer que, si l'émotion dramatique n'est pas répandue dans tous les *stasima* des chœurs d'Euripide, elle se développe au moins dans plusieurs?

Ce qui domine pourtant dans ce genre de morceaux, c'est l'élément descriptif. Que le chœur de l'*Ion* s'extasie devant les merveilles artistiques de la frise du temple de Delphes, que celui d'*Iphigénie à Aulis* raconte tout au long ce qu'il a vu en passant devant le camp des Grecs, ce sont là, si l'on veut, de purs babillages où le poète semble s'être amusé à donner une image fidèle de la vaine curiosité des femmes. Mais ces chants sont des *parodoi*, circonstance qui atténue leurs défauts, et l'on n'en peut citer d'autres du même caractère. Les descriptions lyriques d'Euripide n'ont, généralement, rien d'oiseux ni de futil, et plusieurs sont d'un charme et d'un éclat incomparables. Ce qui les inspire et les anime surtout, ce sont les mythes, ces riantes ou sombres légendes du passé que les situations dramatiques rappellent sans cesse à l'esprit du poète tra-

1. Second *stasimon* (strophes dochmiaques), v. 676 et suiv.

gique et qu'Euripide, pas plus que ses rivaux, n'a garde d'oublier. Mais tandis que Sophocle traite les mythes sommairement[1], d'ordinaire en une strophe, ou qu'il se borne à les indiquer en passant par quelques traits rapides[2], Euripide s'y attache, y arrête complaisamment son imagination, et en évoque les détails avec une puissance qui les fait revivre.

Rien n'était plus célèbre dans l'antiquité que la scène des *noces de Pélée et de Thétis* sur le mont Pélion. Et pourtant, ni les vers de Pindare dans sa cinquième *Néméenne*, ni l'*Épithalame* de Catulle, ni la grande amphore du Musée de Florence ne nous en donnent une image pareille à celle qu'a retracée Euripide, en un chœur de son *Iphigénie* : « Que chant d'hyménée, aux sons de la flûte libyenne, accompagné de la cithare chère aux chœurs et des roseaux sonores, a retenti, le jour où sur le Pélion les Piérides à la belle chevelure, près du banquet des dieux, frappèrent, de leurs sandales d'or, la terre en cadence, accourues aux noces de Pélée, et de leurs accents mélodieux glorifièrent Thétis et le fils d'Æaque, sur la montagne des Centaures, dans la forêt du Pélion ! Le rejeton de Dardanos, délices de la couche de Jupiter, le Phrygien Ganymède puisait les libations dans les flancs des cratères d'or. Le long du rivage, sur le sable blanc, les cinquante filles de Nérée for-

1. Dans les *Trachiniennes*, le récit de la lutte d'Achéloos et d'Héraclès pour la possession de Déjanire est assez longuement développé (v. 503-530) par le chœur; mais ce récit est en rapport avec le sujet même de la pièce.

2. Quatre vers, par exemple, suffisent au chœur du *Philoctète* (676-680) pour rappeler le supplice d'Ixion attaché à la roue.

mant leurs rondes, dansaient la fête nuptiale. Appuyée sur des lances de sapins, couronnée de vert feuillage, la troupe équestre des Centaures était venue assister au festin des dieux et boire au cratère de Bacchos[1]. » Cette scène brillante et animée, avec ses personnages multiples et ses harmonies variées, cette fête idéale, telle que pouvaient la rêver des Grecs, n'est nulle part décrite comme elle l'est ici. C'est également à un chœur d'Euripide que l'on doit l'unique description que nous ait léguée l'antiquité de cette région merveilleuse de l'Occident vers laquelle l'imagination, fuyant les misères de la réalité, aimait parfois à s'envoler, pour s'y perdre éblouie, dans le rayonnement d'une éclatante vision : « rivage aux fruits d'or des Hespérides harmonieuses, là où le souverain des flots ne livre plus, sur la mer agitée, de passage aux matelots arrivés à ce seuil auguste du ciel gardé par Atlas, et où les sources d'ambroisie coulent de la chambre nuptiale de Jupiter, tandis que la terre divine prodigue aux dieux ses présents féconds et ses trésors de félicité[2] ». La strophe grecque a ici l'abondance, la plénitude, la richesse de son objet.

Il n'en est pas autrement alors que le poète veut peindre les contrées réelles qui ont servi de théâtre aux légendes divines. Tel ce paysage béotien où se place la naissance extraordinaire de Bacchus; cette nature plantureuse, avec sa végétation luxuriante, la fraîcheur de ses paturages et de ses sources, « ses

1. *Iphigénie à Aulis*, 1036-1061.
2. *Hippolyte*, 742-751.

eaux vertes[1] » dont la limpidité reflète la couleur de leurs rives ; en sorte qu'on imagine volontiers qu'Euripide s'est promené dans la campagne thébaine, que ses yeux se sont reposés à contempler les bords verdoyants de Dircé et de l'Isménos, ou à plonger dans les claires profondeurs de leur courant. La fable du jugement de Pâris sur l'Ida n'est pas non plus séparée par lui de son cadre : les trois déesses ne lui font pas oublier la montagne et ses sources glacées, et sa noire chevelure de forêts, et le lierre qui y court autour du tronc des arbres, et les troupeaux épars qui, aux sons du chalumeau rustique, paissent vers les sommets[2]. Les mythes qu'il rencontre sur son chemin lui sont donc autant d'occasions de tableaux qui, pour n'être que de rapides ébauches, nous ouvrent cependant d'agréables échappées sur cette nature terrestre qu'Eschyle nous montre à peine derrière ses héros ou ses dieux, et qui n'apparaît qu'une fois chez Sophocle[3].

La mer qui enveloppe et pénètre les côtes de Grèce, qui s'aperçoit de tous les sommets, qui est la route de tous les voyages, la mer, tour à tour douce ou terrible à l'homme, devait, par ses séductions comme par ses colères, suggérer plus d'une image à la poésie chorale. Pour Sophocle cependant, elle est moins un objet de description qu'un terme de comparaison. Le sort d'Hercule rappelle au chœur l'agitation des flots sous le souffle des vents ; le malheur d'Œdipe éveille l'idée d'une côte rocheuse battue de

1. *Phéniciennes*, 659, ῥέεθρα χλοερά. Cf. 645-48 ; 826.
2. *Androm.* 284-86 ; *Troyennes*, 1065 et suiv. *Iphig. A.* 573.
3. Dans le chœur célèbre d'*Œdipe à Colone*, 670-678 ; 681-691.

la tempête ; les calamités qui viennent assaillir les familles sont assimilées aux vagues gonflées et furieuses qui se brisent avec fracas contre le rivage[1]. Le poète n'est donc frappé du spectacle de la mer qu'en raison des analogies que ce spectacle présente avec la vie humaine. Euripide au contraire la décrit quelquefois pour elle-même : elle lui inspire surtout des images douces, d'un gracieux éclat, et ce qu'il excelle à peindre c'est la mer souriante, animée, peuplée de ses habitants : les dauphins, attirés par le son de la flûte, bondissant autour du navire; les Néréides dansant en cadence près du rivage; Galanéia, la nymphe aux yeux bleus, dont la voix invite les marins à ouvrir leurs voiles au moindre souffle et à saisir leurs rames[2]. Les chœurs d'Euripide invoquent encore comme des personnes, et la brise marine qui pousse sur les vagues la course des vaisseaux, et l'alcyon qui, près des falaises escarpées, gémit sa plainte douloureuse, et les oiseaux de passage dont la troupe fuit dans les nuées au-dessus des flots, émigrant vers un ciel plus doux[3]. Ces divers traits expriment toute la poésie de la mer de Grèce, en ses jours de joyeuse sérénité.

Les riantes images où se complaît le lyrisme d'Euripide lui sont suggérées encore par d'autres motifs. Deux fois il trouve l'occasion de rappeler l'une de ces fêtes religieuses dont l'éclat réjouissait tant le cœur des Grecs, et il en rend aussitôt la vive impres-

1. *Trachin.*, 112, *Œdip. Col.*, 1239-1248. *Antig.*, 582-592.
2. *Électre*, 434-437. *Hélène*, 1451-1462.
3. *Hécube*, 444-447. *Iphig. en Taur.*, 1089-91. *Hélène*, 1879-1488.

sion, soit qu'il nous montre, sur le plateau de l'acropole « battue des vents », les jeunes Athéniennes pendant toute la durée de la nuit, frappant le sol en cadence et poussant de grands cris en l'honneur d'Athèna [1], soit que son imagination hardie nous représente, aux solennités d'Éleusis, le plaisir des hommes se communiquant à la nature entière, alors que non seulement les Néréides forment leurs chœurs sur la mer ou près des tourbillons des fleuves au cours éternel, mais que la lune, mais que le ciel étoilé lui-même, gagnés et transportés par l'ivresse commune, entrent en danse, à l'heure où sur la terre les mystes bondissent et chantent en célébrant les Grandes Déesses [2]. De tels tableaux étaient faits pour séduire les Athéniens; mais combien ceux-ci n'étaient-ils pas plus ravis encore de l'éloge que le poète fait de l'heureuse contrée de l'Attique dans un chœur de sa *Médée*, éloge aussi flatteur que délicat, où un jugement solide s'enveloppe de poésie légère, et où la fantaisie mythologique qui s'y mêle laisse délicieusement flotter l'esprit entre le rêve et la réalité : « Érechthéides, de toute antiquité race fortunée; fils des dieux bienheureux, issus d'une terre sacrée et inviolée, nourris de la plus glorieuse sagesse, vous qui marchez avec délices dans l'éclatante lumière d'un air pur; là où la blonde Harmonia enfanta, dit-on, les neuf Muses, les chastes Piérides; où l'on raconte que Cypris puisa aux belles eaux courantes du Céphise la douce fraîcheur qu'avec la brise elle

1. *Héraclides*, 778-783.
2. *Ion*, 1078-1086.

souffle sur ce pays; où toujours elle se plaît à couronner sa chevelure de roses odorantes et à envoyer les Amours, compagnons de la sagesse, auxiliaires de toutes les vertus[1]. »

La grâce qu'Euripide déploie dans plus d'un de ses chœurs lui sert quelquefois à produire des effets de contraste. Le souvenir de la dernière nuit de Troie ne pouvait éveiller dans l'âme des femmes de la tragédie d'*Hécube* que des sentiments de deuil et des images de désolation. Mais cette désolation est rendue plus frappante par l'art du poète qui nous fait pénétrer dans l'intérieur d'un ménage troyen, à l'instant de la catastrophe. L'obscurité est profonde. Le mari, rentré chez lui après un banquet joyeux, repose étendu sur son lit, sa lance guerrière accrochée au mur. La femme, devant un miroir, arrange sa chevelure et fait sa toilette de nuit, quand soudain une vaste rumeur emplit les rues, et les cris des Grecs retentissent. Elle fuit demi vêtue, court embrasser l'autel d'Artémis qu'elle invoque en vain, voit son mari égorgé sous ses yeux, est faite prisonnière et bientôt entraînée sur la vaste mer où, en jetant un dernier regard vers les côtes troyennes, elle se sent défaillir de désespoir[2]. La scène intime et familière que suit brusquement ce terrible dénouement donne à la prise de Troie, dont elle nous rend une impression individuelle, un caractère de plus saisissante réalité.

Le talent descriptif d'Euripide dans ses chœurs

1. *Médée*, 824-846.
2. *Hécube*, 914-941.

n'est cependant pas fait tout entier de grâce légère et de fines délicatesses : son lyrisme a des moments de puissance et d'éclat. Quelle vigueur dans ce rapide tableau de l'union d'Hercule et d'Iolé ! « Dans Œchalie, la jeune cavale qui n'avait point connu le joug, vierge encore et étrangère à la couche nuptiale, fut jetée par Éros dans le lit du destructeur de sa maison (?), quand, échevelée comme une Bacchante des enfers, parmi le sang et les flammes, au son des cris de mort, Vénus l'unit au fils d'Alcmène. Infortunée, quel hymne nuptial [1] ! » Que de mouvement encore dans ces strophes d'un stasimon d'*Hercule !* « Les chœurs, les joyeux festins occupent aujourd'hui toute la sainte ville de Thèbes. Plus de larmes, plus d'infortunes, mais des chants d'allégresse ! C'en est fait du nouveau tyran... Isménos, couronne-toi de fleurs ! Ville aux sept portes, que tes rues brillantes s'emplissent de chœurs de danse ! Dircé aux belles eaux courantes, vous aussi, nymphes de l'Asopos, sortez du fleuve paternel pour venir chanter ensemble le glorieux triomphe d'Hercule ! O rochers boisés de Delphes, ô sanctuaires des Muses héliconiennes, retentissez d'accents joyeux en l'honneur de ma patrie...[2] ! »

C'est surtout le sentiment de la religion de Bacchus qui imprime un rapide élan à la poésie d'Euripide, en lui communiquant sa flamme et ses transports. Déjà dans *Hélène*, le chœur célèbre la vertu puissante

1. *Hippolyte*, 545-554. Traduction donnée par M. Weil, dans la note du vers 545. Le texte est altéré au milieu de la strophe.
2. 763-794.

de la nébride, et le lierre verdoyant qui s'enlace autour de la férule sacrée, et la chevelure dénouée par le délire de Bromios, et les fêtes nocturnes de la déesse Cybèle[1]. Dans les *Bacchantes*, comme il fallait s'y attendre, les mêmes images se présentent à l'esprit du chœur, plus pressées, plus éclatantes, avec l'impétueux mouvement qui emporte les âmes comme les corps des adoratrices de Bacchus. Ce qu'elles chantent d'abord, c'est la joie où les plonge leur union mystique avec le dieu; elles lancent ensuite un appel pressant à cette ville de Thèbes qu'elles veulent conquérir, comme le monde entier, à leur maître. « O Thèbes, nourrice de Bacchus, couronne-toi de lierre. Couvre-toi, couvre-toi du smilax verdoyant aux belles grappes, et pare-toi pour le dieu de rameaux de chêne et de sapin. Revêtue de la nébride tachetée, la tête ornée de la laine des blanches toisons, saisis la férule des fureurs bacchiques et porte-la pieusement. Bientôt toute la contrée prendra part à la danse, quand Bromios entraînera le thiase à la montagne, à la montagne, où l'attend la troupe des femmes, arrachées à leurs toiles et à leurs fuseaux par l'aiguillon de Dionysos[2]. » Et ensuite, cette montagne du Cithéron, théâtre des *orgies* dionysiaques, l'imagination enflammée des Bacchantes se la représente avec la fête tumultueuse qui s'y répand, qui se déchaîne sur ses pentes et dans les profondeurs de ses ravins, emportée, aux excita-

1. 1357-1365. Nous avons dit d'ailleurs que ce développement n'est pas à sa place.
2. *Bacchantes*, 105-119.

tions de la voix du dieu, d'une course aveugle et irrésistible : tableau où le mélange du merveilleux et de la réalité laisse une impression saisissante. « Bien doux est Dionysos lorsque, dans les montagnes, après la course des thiases, il se laisse tomber sur le sol. Couvert de la nébride sacrée, avide de boire le sang du bouc et de dévorer sa chair crue, il s'élance dans les montagnes de Phrygie ou de Lydie. Bromios, le premier, crie Évoé. Le sol ruisselle de lait, de vin, du nectar des abeilles, et il s'en exhale comme le parfum de l'encens syrien. De la férule qu'agite la main de Bacchus s'échappe la flamme étincelante, tandis qu'il précipite sa course vagabonde, excitant par ses cris les chœurs impétueux, jetant aux vents les boucles de sa belle chevelure[1]. En même temps, au milieu des cris d'allégresse, retentit son éclatant appel : « Allez, ô Bacchantes, allez, parées de l'or que roule le Pactole ; chantez Dionysos, au grondement sourd de vos tambourins. Évoé! célébrez le dieu Évios par vos clameurs et vos chants phrygiens, tandis que la flûte aux doux sons, la flûte sacrée se jouera en saints frémissements, pour accompagner vos courses errantes, à la montagne, à la montagne! « Alors, tout en joie, comme la jeune cavale autour de sa mère dans les pâturages, la Bacchante s'élance et bondit d'un pied rapide[2]. »

1. On nous excusera facilement d'emprunter la traduction qu'a donnée de cette première partie du morceau M. Jules Girard, dans son livre sur le *Sentiment religieux en Grèce d'Homère à Eschyle*, 2e édit., p. 325.

2. Vers 135-167 de l'édition de Wecklein dont nous adoptons la correction au v. 154. Ce morceau forme l'*épode* de la *parodos*.

Dans un autre morceau de la même pièce, ce qui respire c'est la fureur du délire bacchique, alors que le chœur invoque les chiennes de Lyssa pour exciter contre Penthée, dans le Cithéron, la rage des femmes, et quand le refrain de leurs chants appelle sur l'impie la vengeance divine[1]. Toutes les exaltations, toutes les folies mystiques du culte de Bacchus ont leur expression puissante dans ces deux chœurs.

Les exemples que nous venons de réunir ne suffisent-ils point à montrer que la poésie chorale d'Euripide, trop dédaignée à ce qu'il semble, n'a rien de monotone, et que les caractères en sont variés? Rarement abstraite, — l'abstraction, quand elle s'y rencontre, ingénieuse et superficielle, appelle aussitôt les images à sa suite, — cette poésie, nous l'avons vu, est quelquefois passionnée. Surtout, elle est colorée, moins de tons vigoureux (c'est l'exception) que de tons délicats, empruntés à une palette légère, qui font de ces fines et transparentes peintures un vrai charme pour l'œil.

III

Les duos et les monodies.
Critique du lyrisme d'Euripide par Aristophane.

Après le lyrisme de l'orchestre, il nous faut considérer celui de la scène, les morceaux que chantaient les acteurs du drame, quand ils ne donnaient pas la

1. Quatrième *stasimon*, 977-1023, Wecklein.

réplique au chœur [1]. Ces morceaux peuvent être, soit des solos ou *monodies*, soit des duos, ou, plus exactement, puisque deux acteurs ne chantaient jamais ensemble, des airs dialogués.

Le lyrisme scénique tient dans l'œuvre d'Euripide une place dont l'importance était chose nouvelle au théâtre. Tandis que les drames d'Eschyle ne nous offrent qu'un seul exemple de monodie [2], ceux de Sophocle deux seulement [3], les solos abondent dans les tragédies d'Euripide, et les dialogues lyriques des acteurs y sont aussi fréquents qu'ils sont rares chez ses prédécesseurs. Le poète a donc eu la volonté bien arrêtée de substituer souvent le chant à la parole déclamée, pour donner toute leur puissance d'expression à des sentiments dont le mètre ordinaire du drame semblait ne pas suffire à traduire la force. Dans des moments d'exaltation et de trouble, sous l'empire d'émotions violentes ou douloureuses, certains personnages d'Euripide ne parlent plus, ne déclament plus : comme les héros de l'opéra moderne,

1. Il ne faut pas confondre avec ces morceaux ceux qu'Aristote (*Poétique*, XII) appelle τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς et qui sont pour lui une subdivision du χορικόν. Il entend par là les chants de la scène *alternant avec ceux du chœur*, et il y distingue les κομμοί proprement dits qui, à ses yeux, sont des thrènes, κομμὸς δὲ θρῆνος κοινὸς χορῶν καὶ ἀπὸ σκηνῆς.

2. Celle d'Io dans le *Prométhée*, v. 560 et suiv. Le morceau dit par Prométhée, v. 88-127, n'est point une monodie, mais bien un monologue, composé mi-partie d'iambes et d'anapestes. Il finit seulement par des vers d'un rythme différent.

3. Dans l'*Électre*, les plaintes de l'héroïne avant l'entrée du chœur, v. 86-120 ; dans l'*Œdipe à Colone*, la supplication d'Antigone, v. 237-253. Il est douteux qu'il y eût une monodie dans le *Thamyras*. Cette hypothèse ne repose que sur une correction apportée par Welcker, *Griech. Trag.*, 425, au texte de la *Vie* anonyme de Sophocle.

ils chantent. Et ce chant est un signe que, dans la tragédie, la passion, jusqu'alors contenue en de justes limites, déborde maintenant et s'épanche librement. La raison n'en est-elle point en ce que souvent Euripide a mis la femme au premier rang de ses personnages? Or, il est naturel à la femme de laisser éclater ses cris, son désespoir, de s'abandonner plus que l'homme à l'expression d'une douleur dont elle amplifie même, en s'animant par le son de sa voix et par le bruit de ses plaintes, la réelle intensité. Les héroïnes d'Euripide chantaient donc beaucoup; et la plupart des monodies[1], et presque toutes les parties lyriques du dialogue étaient attribuées aux acteurs qui jouaient des rôles de femmes.

Les dialogues entièrement lyriques, qui supposent que les deux ou même les trois personnages en scène ont atteint le même degré de passion, sont nécessairement rares. On en trouve cependant quelques exemples. Andromaque enchaînée, marchant à la mort avec son enfant dont la vue lui déchire le cœur; Molossos qui se presse contre sa mère, qui appelle au secours son père absent, qui supplie son bourreau de ne pas le faire mourir; Ménélas animé d'une haine furieuse que les prières ne font qu'irriter, se servent successivement tous les trois du rythme dactylo-trochaïque pour traduire les sentiments divers, mais également forts qui les dominent[2]. Dans les *Troyen-*

1. Les seules exceptions sont les suivantes : *Hippolyte*, 1347-1388, plaintes du fils de Thésée; *Hécube*, thrène de Polymestor, 1056-1106; *Ion*, 82-183; *Oreste*, monodie du Phrygien, dont il sera question plus loin.

2. *Andromaque*, 502-544.

nes, le désespoir d'Hécube et celui d'Andromaque, aussi poignants l'un que l'autre, éclatent sous la même forme de chants ou de cris pathétiques[1]. A la fin des *Phéniciennes*, Antigone et Œdipe, frappés des mêmes coups, alternent leurs gémissements sur le même ton[2].

A côté de ces chants dialogués se rencontrent des morceaux dont les parties mélodiques sont coupées par de simples paroles ou par des passages déclamés: c'est quand se trouvent face à face deux acteurs qui ne sont point dans le même état d'esprit, dont l'un seulement est assez passionné pour chanter, tandis que l'autre, plus calme, se contente de prononcer des iambes ou de déclamer des anapestes, Euripide s'est habilement servi de cette opposition, dans la même scène, du chant à la parole ou à la déclamation, pour marquer les degrés divers des sentiments de ses personnages. Hécube, devant le cadavre de Polydore, chante, sur le rythme dochmiaque, une mélodie douloureuse: ses plaintes sont coupées par de simples iambes de l'esclave et du coryphée[3], que cette douleur ne laisse pas indifférents, mais qui ne peuvent en être profondément troublés. Hélène et Iphigénie, l'une en face du mari, l'autre en présence du frère qu'elle vient de retrouver, laissent éclater la joie qui

1. 577-594, avec cette particularité que le dialogue, d'abord lyrique, se termine par des hexamètres, 595-607.

2. 1540-1581, rythme dactylique, à la fin trochaïque; 1710-1757, rythme iambo-trochaïque. Gevaert, *Hist. de la musique*, II, 547, affirme que ce morceau était composé sur le modèle des *nomes* de Timothée. Cf. *ibid.* p. 490-494.

3. 684-720.

les transporte dans des chants[1] auxquels ne répondent que des paroles, prononcées sur un ton ému sans doute, mais dans la forme ordinaire du dialogue tragique. C'est que Ménélas et Oreste sont des âmes viriles, maîtresses de leurs émotions, et qu'à ce moment même ils ont à se préoccuper d'une entreprise difficile, puisqu'il leur faut assurer une fuite dangereuse. Les variétés d'un même sentiment dans des natures diverses ou chez des personnes de sexe différent trouvent ainsi un moyen d'expression sûr et facile.

La forme même du lyrisme dans ces dialogues est une des marques de la tragédie nouvelle. Pour ceux d'entre eux où il y a deux parties de chant, Euripide observe encore les lois de la symétrie des strophes[2]; mais, quand l'iambe est mêlé aux mètres lyriques, le poète ne s'astreint pas à cette règle gênante. La division strophique du dialogue ne se rencontre que dans l'une de ses plus anciennes pièces, l'*Alceste*, où le chant de l'héroïne, coupé par les réponses iambiques et anapestiques d'Admète, se développe en deux strophes auxquelles correspondent deux antistrophes et que suit une épode[3]. Il en est déjà autrement dans *Andromaque*[4] : Hermione, qui veut mourir, annonce

1. Tous deux sont sur le rythme dochmiaque ; à la fin du morceau d'*Hélène*, aux vers 694-97, la mesure est presque entièrement résolue en syllabes brèves, ἐμὲ δὲ πατρίδος ἄπο, etc. — *Iphig. en Taur.*, 827-899.

2. Excepté dans les *Phéniciennes*, 1710 et suiv. Mais cette fin est suspecte. Voir les raisons données par Kinkel, dans son édition.

3. 244-279. Plus loin, 393-415, le chant du jeune Eumélos pleurant sa mère, chant coupé par une réflexion d'Admète, a également la forme strophique.

4. 825-865.

d'abord sa résolution dans un chant régulier; puis son exaltation, qui va croissant, brise toute entrave et se répand en désordre. Désormais, pour les dialogues de ce genre, nulle part plus de strophes. La passion qui bouleverse les héroïnes d'Euripide ne veut plus obéir aux lois rigoureuses de l'art : elle a conquis sa liberté d'expression.

La *monodie* a une allure non moins libre que les chants qui font partie du dialogue. Ce genre de morceaux lyriques, dont Aristophane fait mention le premier [1], n'est pas seulement, suivant la signification du mot, une mélodie isolée, à laquelle n'en répond aucune autre venant soit de l'orchestre, soit de la scène; c'est encore une mélodie développée, dont la continuité n'est que rarement interrompue par les paroles d'un autre acteur. Les lexicographes lui attribuent, et ils n'ont pas tort, le caractère général d'une lamentation [2]. Sauf de rares exceptions en effet, elle est inspirée par des situations douloureuses. C'est sous cette forme qu'éclatent, dans le *Prométhée*, le désespoir et l'égarement d'Io. Les plaintes d'Électre avant l'entrée du chœur, la supplication qu'adresse Antigone aux vieillards de Colone, sont aussi des monodies. Mais cette forme de chant est assez rare chez Sophocle pour qu'on soit en droit de se demander si, là où elle se rencontre, le poète n'a point cédé au goût public et à l'entraînement de l'exemple qui lui était donné par son rival Euripide.

1. *Grenouilles*, 848. Le verbe μονωδεῖν se rencontre dans les *Thesmoph.*, 1077 et dans la *Paix*, 977.
2. Suidas : μονωδεῖν· τὸ θρηνεῖν.

Celui-ci est le roi de la monodie : les railleries même d'Aristophane attestent le succès qu'il y a remporté. Depuis l'*Hippolyte* jusqu'à l'*Iphigénie à Aulis*, pendant une période de près de vingt-cinq années, il est peu de tragédies où Euripide n'ait mis dans la bouche de quelqu'un de ses personnages un de ces morceaux où le chant, avec son accompagnement de flûte, donnait à la poésie un accent plus pénétrant. Il semble avoir déployé là toutes les ressources de son art, de même que les acteurs, forcés de posséder un double talent, y montraient toute leur virtuosité. Les monodies d'Euripide valent donc la peine qu'on s'y arrête quelques instants [1].

Elles ont leur place à divers endroits du drame. Il est cependant remarquable que plusieurs font partie du prologue [2] et précèdent immédiatement la parodos. Les spectateurs des pièces d'Euripide devaient goûter vivement la musique dramatique puisque le poète ne craint pas de leur faire entendre un long solo de chant suivi, sans interruption, du concert des voix du chœur. Il est vrai qu'au total, le chant n'est point ainsi plus développé qu'il n'était dans les *parodoi* d'Eschyle : une sorte de partage s'est établi seulement entre le chœur et la monodie, celle-ci s enrichissant de ce que celui-là a perdu. Elle a d'ailleurs un caractère différent. Dans la tragédie grecque, le chant choral n'est passionné que par exception, tan-

1. Sur ce sujet, voir Fritzsche, *de monodiis Euripideis*, Dissert. 1842; Hartung, *Euripides restitutus*, I, *de canticis Euripideis*, p. 439, sqq.; H. Schmidt, *die Monodien und Wechselgesang...*

2. *Hécube*, 59-97; *Électre*, 112-166; *Troyennes*, 98-152; *Ion*, 82-183.

dis que la monodie est toujours, ou presque toujours pathétique. Seul le jeune Ion, au commencement d'un drame qui est du reste une sorte de tragi-comédie, exprime des sentiments calmes et doux. Partout ailleurs, les solos sont des chants de douleur. Cette douleur varie seulement de degrés, d'intensité. Les deux monodies d'Hécube [1], les deux monodies d'Électre [2], celle d'Évadné dans les *Suppliantes* [3], celle d'Antigone dans les *Phéniciennes* [4], celle d'*Iphigénie à Aulis* [5] sont toutes de véritables thrènes ; que les héroïnes pleurent devant des cadavres, ou que, condamnées à mourir, elles gémissent sur elles-mêmes, ou encore qu'elles déplorent seulement la ruine d'une patrie et le bonheur perdu. D'autres fois, la monodie exprime les émotions les plus désordonnées. Tel le chant de Cassandre en délire qui, dans des phrases brèves, précipitées, où le lien des mots est souvent brisé [6], sur un rythme d'un mouvement rapide, saccadé, célèbre en dansant, possédée d'une allégresse qui serre le cœur, son hymen avec Agamemnon:

« Levez, approchez la torche! éclairez mes pas! J'observe le rite sacré et je fais resplendir de lumière ce temple du dieu. Hymen, ô roi Hyménée! Salut, salut! Heureux l'époux, heureuse aussi l'épouse, moi

1. Dans *Hécube*, 59 et suiv. et dans les *Troyennes*, 98 et suiv.

2. *Électre*, 112-166 ; *Oreste*, 960-1012.

3. 990-1008 ; 1012-1030. Cette monodie est coupée en deux parties par une réflexion du coryphée. Mais Évadné semble ne pas avoir entendu les paroles qui lui sont adressées.

4. 1485-1538.

5. 1279-1335.

6. Le premier vers peut en donner une idée : ἄνεχε, πάρεχε, φῶς φέρε· σέβω, φλέγω...

qui, dans Argos, vais m'unir au sang des rois! Hymen, ô roi Hyménée! Puisque toi, ma mère, toute aux gémissements et aux larmes, tu pleures la mort de mon père et la ruine de ma chère patrie, c'est moi qui, pour célébrer ma fête nuptiale, allume la torche sacrée et fais briller au loin sa lumière en ton honneur, Hyménée, en ton honneur, Hécate! car c'est par vous que les vierges deviennent épouses selon la la loi. — Danse d'un pas léger et mène le chœur, Évan! Évoé! comme aux jours les plus heureux de mon père. Notre chœur est sacré: conduis-le toi-même, ô Phœbos! car je suis prêtresse de ton temple orné de lauriers, Hymen, ô Hyménée, Hymen! Préside au chœur, ô ma mère, et mène la danse : promène çà et là en cadence et unis aux miens tes pas. Criez « ô Hyménée ! » et célébrez l'épouse par vos chants joyeux, par vos acclamations! Allons, vierges phrygiennes, parées de beaux voiles, chantez mes noces, chantez l'époux dont je vais partager la couche pour obéir au Destin [1] ! »

Est-il besoin de faire ressortir à quel point, dans la situation cruelle où se trouvent Cassandre et sa mère qui l'écoute, ce chant d'hyménée, dont plusieurs détails rappellent la réalité des cérémonies nuptiales, est dramatique? — Il est des situations plus violentes encore où, sous l'aiguillon des tortures physiques, la souffrance de l'âme, arrivée à son paroxysme, ne trouverait que des cris pour s'exprimer, si la monodie, par la souplesse et la liberté de ses

1. *Troyennes*, 308-340, traduction de M. Hinstin.

formes, ne se prêtait à toute la fureur de la passion et à tous les éclats du désespoir. Le traître Polymestor, qui vient d'être châtié derrière la scène, à qui l'on a égorgé ses enfants, à qui les captives troyennes, sur l'ordre d'Hécube, ont crevé les yeux, arrive sur la scène, seul, les orbites sanglants comme Œdipe, courant à la poursuite de ses bourreaux qu'il ne peut atteindre. Son chant, coupé par une seule réflexion du coryphée, plein d'exclamations, de questions qu'il se pose à lui-même, d'invocations, d'appels pressants, est un chant haletant, où le mouvement de l'anapeste précipite encore le trouble du rythme dochmiaque [1]. On devine seulement ce que la mélodie ajoutait aux paroles. Peut-être les fidèles de l'antique tragédie étaient-ils d'avis que la recherche de l'effet était poussée ici jusqu'à l'abus. Mais ce morceau, unique de son espèce, nous montre cependant, à l'égal des autres, ce que le poète a voulu et quel changement il a opéré dans l'art. Avec Euripide, le chant ne s'élève plus uniquement, à intervalles réguliers, de l'orchestre, ou n'alterne plus seulement entre l'orchestre et les acteurs : à tous les moments critiques du drame, le chant peut partir de la scène et passer par-dessus le groupe des choreutes pour aller droit aux oreilles et à l'âme des spectateurs. L'émotion dramatique n'est plus, comme jadis, contenue tout entière dans le dialogue; elle s'épanche encore et elle se développe, avec la puissance propre au moyen nouveau d'expression qu'elle em-

1. *Hécube*, 1056-1084; 1088-1106.

ploie, dans ces solos, dans ces monodies, souvent plaintives, quelquefois d'un pathétique terrible, dont plusieurs font penser aux airs les plus touchants ou les plus saisissants de l'opéra moderne.

Parmi ces monodies, il en est dont la forme semble appartenir surtout à l'art d'Euripide : ce sont celles dont s'égaie Aristophane et qu'il qualifie de *monodies crétoises*[1]. Gardons-nous d'écouter ici les commentateurs anciens qui croient à une simple allusion à cette tragédie des *Crétois* dont Aristophane, dans ses *Grenouilles*, parodie au moins une strophe[2]. L'expression a une valeur plus étendue. Dans l'antiquité, les habitants de la Crète avaient la réputation de danseurs habiles, et ils passaient pour avoir inventé ces *hyporchèmes*, où la danse était inséparable de la mélodie, et où les exécutants traduisaient en même temps, par leurs attitudes et par leurs gestes, tous les sentiments que leur voix exprimait[3]. Les monodies crétoises d'Euripide étaient donc des airs où l'artiste accompagnait son chant de pas de danse et d'une certaine mimique. Était-ce là chose tout à fait nouvelle? Un prédécesseur d'Eschyle, Phrynichos, se vantait d'avoir inventé « autant de figures qu'il y a de vagues sur la mer dans une nuit d'orage »[4]. Eschyle lui-même avait à son

1. Ὦ Κρητικὰς μὲν συλλέγων μονωδίας, dit Eschyle en s'adressant à Euripide, *Grenouilles*, 849.

2. Vers 1356 : ἀλλ' ὦ Κρῆτες, Ἴδης τέκνα... Fritzsche croit que les vers suivants sont à peu près ceux d'Euripide. Nauck, fragm. 471, est d'un avis opposé. Ce qui est certain c'est que le poète comique parodie la monodie d'Icare des *Crétois*. Schol., v. 849.

3. Cf. Fritzsche, *Comment. ad Aristoph. Ran.*, p. 291.

4. Plut. *Mor.*, 733, a.

service un chef de chœur, Télestès, qui était à la fois un tel maître de ballet et un tel pantomime qu'à la représentation des *Sept contre Thèbes*, il sut, dit-on, par les mouvements de son corps et de ses mains, rendre sensibles tous les événements et toutes les émotions du drame[1]. Euripide, dans ses monodies crétoises, ne fait donc que reprendre une tradition de l'art plus ancien; seulement, il enrichit la scène aux dépens de l'orchestre. Chez lui, l'homme habile, l'artiste merveilleux doué de tous les talents, qui sait à la fois déclamer, chanter, danser et mimer, n'est plus le coryphée; c'est un acteur.

Celui qui jouait le personnage de Jocaste des *Phéniciennes* devait pouvoir suffire à cette fonction multiple. Dans son bonheur de revoir Polynice après une longue absence, Jocaste se livre à l'effusion d'une tendresse émue : elle chante, et elle accompagne son chant de pas et de gestes expressifs. « Que te dirai-je? Comment pourrai-je, par mes mains et par mes paroles, par l'éclat d'une joie qui me fait courir çà et là, qui me fait *tourner et danser autour de toi*, exprimer complètement un plaisir dont j'étais depuis si longtemps privé[2]. » La danse n'est pas indiquée, comme elle l'est ici[3], dans toutes les monodies d'Euripide; mais il est difficile de ne pas la supposer pour la célèbre monodie du Phrygien d'*Oreste* où tous les critiques s'accordent à reconnaître[4] que la mi-

1. Athénée, I, p. 21 f. 22 a. Cf. Sommerbrodt, *Scænica*, p. 219.
2. *Phénic.*, 312-317.
3. Cf. la monodie de Cassandre citée plus haut, *Troyennes*, 332, χόρευε... πόδα σὸν | ἕλισσε τᾷδ' ἐκεῖσε μετ' ἐμέθεν ποδῶν.
4. God. Hermann, préface de son édition d'*Oreste*, XII, croit

mique était associée au chant. Or, la mimique, sans les pas et les attitudes de la danse, serait incomplète. — On se rappelle l'histoire de ce pauvre esclave qui vient d'assister au meurtre d'Hélène frappée par le couteau d'Oreste, et qui arrive effaré sur la scène. Tout barbare qu'il est, il connaît les habitudes de la tragédie nouvelle, et, au lieu de parler, il chante ; et il chante si longuement que peut-être se serait-on lassé de l'entendre, si le poète, usant d'un procédé ingénieux, n'eût coupé le morceau qu'il lui prête en six parties séparées chaque fois par un trimètre iambique. C'est le coryphée qui pose des questions au Phrygien, qui l'invite à s'expliquer, qui lui fournit l'occasion de continuer ainsi, sans monotonie, son récit. Ce récit, j'imagine, n'ennuyait point les Grecs, tant il est varié, tant la forme surtout en était nouvelle. Le Phrygien d'*Oreste* joue le rôle du messager ordinaire de la tragédie : à ce titre, et malgré la grave nouvelle qu'il apporte, il fait donc sourire d'abord par sa naïveté, en exprimant à la fois sa joie d'être hors de danger et la frayeur dont il est saisi. On est un peu surpris de l'entendre ensuite entonner une complainte sur la ruine de Troie[1] ; mais si la raison de ce chant ne s'aperçoit pas immédiatement[2], l'intention du poète se devine. Ce thrène ne

qu'Euripide a voulu imiter ce qu'avait fait Eschyle dans la *Rançon d'Hector*. Mais, d'après le texte d'Athénée, I, 21 e, il semble bien que les danses dont il est question étaient exécutées par les Phrygiens composant le chœur du drame, et non par un seul personnage.

1. V. 1381-1391.

2. Le lien des idées est celui-ci : Troie a été perdue à cause d'Hélène.

ressemble à aucun de ceux qu'Euripide avait composés déjà sur le même sujet : les paroles n'en sont pas très originales, mais la musique en est neuve : elles sont chantées sur le nome ἁρμάτειος, dont on connaît mal le caractère, mais dont on sait qu'il était un air oriental, probablement originaire du pays même de l'esclave. Les amateurs d'innovations musicales devaient donc éprouver, à entendre ce morceau, un sensible plaisir. Le Phrygien, après cela, arrive enfin à son sujet : à la suite d'un exorde qui est encore une lamentation asiatique, il raconte comment Oreste et Pylade ont pénétré auprès de sa maîtresse, quelle ruse Oreste a employée pour attirer Hélène vers l'autel du foyer tandis que son ami mettait les esclaves sous clef, de quelle façon le meurtre a été accompli, le combat épique des Grecs contre les serviteurs barbares, la disparition merveilleuse de la victime[1].

Tout, dans cette scène d'un genre inconnu jusqu'alors, intéressait les spectateurs : le costume du Phrygien, ses gestes, sa danse, et les tons de son chant, et ses cris répétés d'Ælinos ! Ælinos ! et ses invocations à la Grande Mère du mont Ida. Nul morceau lyrique de la tragédie grecque n'a, comme on dit aujourd'hui, plus de couleur locale que celui-là. Nul aussi n'est d'une forme en apparence plus irrégulière. Le rythme, qui change avec chacune des parties dont se compose le chant, est successivement dochmiaque, iambo-trochaïque, logaédique, anapes-

1. 1391-1502.

tique, péonien. Est-ce une fantaisie à laquelle le poète se livre, et qu'il prétend faire excuser par le prétexte que c'est un barbare qui chante? Non. La variété des mètres, comme celle de la musique, a sa raison d'être dans le trouble d'âme du Phrygien; elle répond surtout à la variété et à la progression des sentiments par lesquels il passe, en racontant les actes successifs du drame dont il a été le témoin épouvanté. Cet homme ne peut parler de l'éventail de plumes, qui lui servait à rafraîchir les joues d'Hélène occupée à ses fuseaux, sur le ton où il décrira la scène de l'égorgement et la bataille finale. Ce morceau, d'une conception si hardie, témoigne donc de beaucoup d'art.

Euripide n'a pas rompu aussi ouvertement avec les règles dans toutes ses monodies. Il y en a dont la structure rappelle celle de certains chants du chœur d'Eschyle. Électre, au début du drame auquel elle donne son nom, exhale ses chagrins dans des strophes dont chacune est séparée de son antistrophe par une *mésode*[1]. C'est qu'avant tout événement, toute péripétie de nature à la troubler, Électre se livre à l'expression de sentiments qui lui sont familiers, avec lesquels elle vit depuis des années : la haine de Clytemnestre; le regret et le souvenir de son père égorgé; l'attente anxieuse de la venue d'Oreste. La régularité d'un chant nettement divisé

1. 112-166. Électre chante en marchant, comme l'indique le refrain de la première antistrophe (ὤ ἴμβα ἴμβα καταχλαίουσα. ἰὼ μοί μοι), en se parlant à elle-même et en s'excitant au thrène, ἴθι τὸν αὐτὸν ἔγειρε γόον (v. 125).

convient bien aux habitudes de ses émotions. En revanche, on est un peu surpris de voir Cassandre se souvenir des lois de l'antistrophe[1], comme si l'idée fixe qui obsède sa folie ne pouvait se répandre au dehors avec une liberté moins soucieuse de l'ordre. Est-ce parce que Cassandre est prophétesse, inspirée d'Apollon, que, même en son égarement, elle observe d'instinct les lois de l'art auquel préside le dieu son maître? N'est-ce point plutôt que les chants d'hyménée avaient cette forme, et que le poète veut donner à la monodie de Cassandre un caractère plus frappant de réalité, en y restant fidèle à la tradition de la poésie et de la musique des fêtes nuptiales?

Une symétrie aussi exacte est, il faut le dire, l'exception. Aristote, ou l'auteur des *Problèmes* qui lui sont attribués, énonce cette assertion que les « chants de la scène ne sont pas antistrophiques, tandis que ceux du chœur sont antistrophiques »; et la raison qu'il en donne, c'est que « l'acteur agit et imite, tandis que le chœur imite moins[2] »; entendez par là que l'acteur qui est en scène représente un personnage très vivant dont les émotions et les passions, à la différence des choreutes nécessairement plus calmes, peuvent difficilement se plier dans leur expression à la rigueur des lois qui régissent le chant choral. On remarque d'autre part qu'Aristophane qui, en deux endroits, parodie des monodies d'Euripide, ne se sert point pour les parodier de la forme antistrophique. En vain, certains critiques, Godefroy Hermann,

1. Dans la monodie des *Troyennes* déjà citée.
2. *Probl.*, XV, cf. XXX.

Seidler surtout[1], ont-ils essayé de résister au texte cité plus haut, et ont-ils entrepris de ramener de vive force quelques monodies de notre poète à la régularité ordinaire du chant lyrique. L'observation d'Aristote reste vraie d'une façon générale, bien qu'elle comporte des exceptions qui témoignent de l'infinie liberté dont usait le poète. Nous venons de voir que deux des monodies qui nous ont été conservées sont construites selon la tradition de l'art d'Eschyle. Dans une autre, telles strophes ne sont point accouplées, mais s'équilibrent à grande distance[2]. Il y en a encore qui sont antistrophiques, non d'un bout à l'autre, mais en partie seulement. Tantôt, comme pour la monodie de Créüse dans l'*Ion*, cette partie forme comme le noyau du chant, dont elle occupe le centre, entre des systèmes libres qui la précèdent et qui la suivent; tantôt, au contraire, elle est placée au commencement même du morceau. La monodie d'Électre dans l'*Oreste*, débute par une strophe, aussitôt accompagnée de l'antistrophe[3]; puis, comme si la passion du personnage ne pouvait supporter cette entrave, elle secoue bientôt le joug de la symétrie, pour se développer en cinq strophes qui ne se correspondent plus[4]. Cette liberté sans doute n'est pas l'absolue licence. Ces strophes indépendantes, d'étendue inégale et de formes diverses[5], ne marchent pas au

1. *De vers. dochm.*, p. 252; 275. Pour la discussion, voir Fritzsche, *de Monodiis Euripideis*, p. 4-7.
2. *Phéniciennes*, str. α' 1485-1497; antistr. α' 1570-1581.
3. 960-970 = 971-981.
4. 982-1012.
5. G. Hermann leur a donné le nom de παρομοιόστροφα (*Doctr. metr.*

hasard et ne relèvent point uniquement d'une fantaisie capricieuse. Elles ont aussi leurs règles, que H. Schmidt a le premier osé formuler et que Gevaert a résumées d'après lui[1] : règles complaisantes d'ailleurs, dont le poète paraît se jouer quelquefois et qui ne le tiennent jamais enchaîné.

Il n'a conquis ces franchises que pour donner à l'expression de la passion dramatique plus d'accent et plus de variété. Aussi, quand cette passion, arrivée à son comble, ne se maîtrise plus et perd tout équilibre, la strophe est-elle laissée de côté et la symétrie des membres correspondants tout à fait abandonnée. La forme la plus ordinaire des monodies d'Euripide est donc le chant non antistrophique qui, avec ses périodes irrégulières, se prête à tous les mouvements comme à tous les éclats du sentiment. Les secousses violentes de l'âme, ses élans rapides, ses brusques retours, ses soudains passages de l'exaltation à l'abattement, sont marqués, à chaque section mélodique de la monodie, par des changements de rythme. Et, quand le trouble est extrême, ces changements se produisent à l'intérieur même de la phrase musicale, si bien que quelquefois les anapestes s'associent aux péons, ou qu'ils se rapprochent des dochmies et des chorées pour former des accouplements rythmiques que le chant choral ne connaissait point[2]. Ne faut-il pas que la cantilène drama-

p. 750). Il remarque justement (p. 783) que ces strophes irrégulières usitées seulement dans la tragédie nouvelle, ne se rencontrent qu'au moment d'un grand trouble de l'action.

1. *Histoire et théorie de la musique*, II, p. 227-229.

2. C'est à quoi Aristophane fait allusion, *Grenouilles*, 1327, ἀνὰ τὸ

tique suive, par de souples inflexions, la marche irrégulière et les détours des sentiments qu'elle interprète? Et qui songerait à faire un reproche à Euripide des efforts qu'il a tentés pour adapter le chant de la scène à la force capricieuse et désordonnée qui l'inspire? Parmi ces rythmes variés de la monodie, il en est cependant deux qu'en raison de leur caractère, on y rencontre plus souvent que les autres : c'est d'abord le rythme dochmiaque, qui, formé comme il est par la juxtaposition de deux mesures impaires [1], a quelque chose de heurté, de saccadé, et qui excelle ainsi à traduire l'inquiétude, la surexcitation, la fluctuation entre des sentiments contraires; c'est ensuite le spondée anapestique, rythme plaintif originaire d'Asie, merveilleusement propre au chant des héroïnes d'Euripide, qui éclatent souvent en lamentations.

On pénétrera peut-être un jour les détails de la musique des monodies. Si, comme on l'annonce, une feuille de la collection de l'archiduc Reynier doit bientôt nous faire connaître la notation musicale d'un morceau lyrique de l'*Oreste*, pourquoi l'avenir ne nous réserverait-il pas d'autres découvertes du même genre? Les monodies d'Euripide paraissent avoir eu une telle vogue, et une vogue si durable, qu'il ne serait point étonnant que la tradition de la musique qui s'y adaptait se fût conservée longtemps

δωδεκαμήχανον Κυρήνης μελοποιῶν. Voir l'analyse que Gevaert fait, à ce point de vue, de la monodie du Phrygien, *ouv. cité*, II, p. 77, (Cf. 226); et de celle d'Iphigénie à Aulis, p. 234; 549.

1. Le bacchios et l'iambe.

dans l'antiquité et qu'elle eût laissé des traces. En attendant, il faut nous contenter de ce que nous apprend l'auteur des *Problèmes :* « Les modes hypodorien et hypophrygien, qui ne conviennent pas au chœur, sont propres aux chants de la scène. » C'est qu'en effet ces deux modes, qui ne se ressemblaient pas du reste, dont le premier était grave et majestueux, le second enthousiaste et désordonné, avaient un caractère commun d'énergie qui les rendait aptes à rendre les sentiments de personnages agissants, comme sont les héros, tandis que ces mêmes modes auraient été mal accommodés au chant de personnages qui, comme les choreutes, sont inactifs[1]. Ajoutons, d'après la même source, que les monodies d'Euripide étaient généralement accompagnées de la flûte. « Pourquoi, se demande l'auteur des *Problèmes*, est-il plus agréable d'entendre une monodie avec accompagnement de la flûte qu'avec accompagnement de la lyre ? » — Et il répond : « C'est que la flûte, dont les sons proviennent d'un souffle, s'associe mieux au chant à cause de sa similitude avec lui, tandis que les sons de la lyre se mêlent moins bien à la voix humaine[2]. » Le critique eût pu donner encore une autre raison : c'est que la flûte est passionnée et que la lyre ne l'est pas. Or, la monodie, nous l'avons dit, est le domaine de la passion.

Quels effets la flûte et le chant pouvaient-ils ajou-

1. Arist. *Probl.*, 48, κατὰ δὲ τὴν ὑποδωριστὶ καὶ ὑποφρυγιστὶ πράττομεν, ὃ οὐκ οἰκεῖόν ἐστι χορῷ.

2. *Ibid.*, XIX, 43. — Quand la monodie précédait l'entrée du chœur, comme dans l'*Hécube*, le joueur de flûte était sans doute placé derrière la scène.

ter à la poésie de pareils morceaux? Il nous est impossible d'en juger, et c'est à peine si cet emploi de périodes asymétriques, cette variété de mètres et ces brusques changements de rythmes, que nous avons signalés, permettent d'indiquer une lointaine analogie entre les monodies d'Euripide et les airs de nos opéras. Mais, si l'on ne peut que soupçonner les mérites qui leur ont valu tant d'applaudissements, on est mieux renseigné sur leurs défauts. Sans doute la parodie qu'Aristophane met dans la bouche d'Eschyle ne ressemble aux monodies vraies d'Euripide que dans la mesure où une caricature ressemble à un portrait; mais, comme cette caricature, on n'en saurait douter, est habilement faite, n'y retrouvera-t-on pas certains traits du modèle, grossis seulement, comme il convenait pour faire rire le public? C'est à ce titre qu'il est intéressant d'étudier la parodie qu'on rencontre dans les *Grenouilles*, en la rapprochant de la monodie d'Euripide la plus développée qui nous ait été conservée, celle de l'esclave phrygien dont il a été plus haut question.

Quand on lit le morceau fabriqué par Aristophane[1], ce qui frappe tout de suite, c'est l'incohérence du développement. Le sujet de ce chant manque d'unité puisqu'il s'agit d'abord d'une femme épouvantée dans son sommeil par un songe dont elle cherche à conjurer les effets, et ensuite — c'est cependant la même personne qui chante, — d'une ouvrière, d'une fileuse à qui, pendant son travail du

1. *Grenouilles*, 1331-1364, Kock.

soir, une voisine a volé son coq. Ce malheur cruel trouble tellement la cervelle de la pauvre femme, que ses idées se succèdent sans s'enchaîner, tout en désordre. Telle, à certains moments, l'allure de la monodie du Phrygien, très bouleversé lui aussi, et qui chante sur la ruine de Troie une lamentation qu'on a de la peine à rattacher à la suite de son récit. De même que l'esclave de l'*Oreste* crie, à diverses reprises, « ὁ Terre, ὁ Terre — ὁ Mère, ὁ Mère de l'Ida », la fileuse d'Aristophane abuse des exclamations et des invocations. Pour essayer de retrouver le volatile qu'elle a perdu, elle appelle à son aide tout à la fois les Nymphes et les Crétois, la déesse Artémis et la déesse Hécate; auparavant, elle avait invoqué la Nuit et le dieu de la mer. « Douleurs, gémissements » reviennent souvent dans sa bouche comme dans celle du Phrygien. A l'exemple de celui-ci, elle insiste, elle appuie, en les répétant deux fois de suite, sur les mêmes mots[1]. Elle accumule, à brève distance, des épithètes de même signification[2]. Elle vocalise, fait des roulades[3], comme en faisaient les acteurs des drames d'Euripide. Dans son chant enfin, presque tous les mètres lyriques de la tragédie viennent se mêler, formant une sorte de pot-pourri rythmique, analogue à celui

1. Voir surtout 1352 et suiv., ὁ δ'ἀνέπτατ' ἀνέπτατ' ἐς αἰθέρα.. ἐμοὶ δ'ἄχε' ἄχεα κατέλιπε, || δάκρυα δάκρυά τ' ἀπ' ὀμμάτων ἔβαλον ἔβαλον ἁ τλάμων.

2. 1331, κελαινοφαής; 1335, μελαίνας Νυκτός; 1337, μελανονεκυειμονα, etc.

3. 1349, εἰ-ει-ει-ειλίσσουσα.

de la monodie d'*Oreste*[1]. On ne saurait donc contester que le poète comique n'ait bien saisi et n'ait mis en saillie d'une façon assez amusante certains caractères de ces monodies dont le succès lui causait tant de dépit.

La critique d'Aristophane s'étend, plus générale, à tous les chants lyriques, monodies ou autres, des tragédies d'Euripide, comme on en peut juger par la parodie qui précède celle dont nous venons de parler. « Alcyons, qui, près des vagues intarissables de la mer, gazouillez en trempant vos ailes dans l'humide rosée des flots; et vous qui, sous nos toits, dans les coins, ti-ti-tissez, araignées, de vos pattes agiles la trame de vos toiles, exécutant le même travail que la navette harmonieuse; là où le dauphin qui aime la flûte bondit autour des proues des navires aux noirs éperons; oracles et courses de stade; éclat joyeux du pampre de la vigne dont la grappe tortueuse calme les chagrins de la vie. Jette tes bras, mon enfant, autour de mon cou. — Vois-tu (Eschyle s'adresse à Bacchus) l'harmonie des pieds de ce vers[2]. » Aristophane ici n'invente rien, ou plutôt son invention consiste à détacher de différentes pièces d'Euripide plusieurs lambeaux lyriques[3] pour les coudre ensemble

1. Voir pour ce morceau le tableau des mètres à la fin de l'édition de Kock.

2. *Grenouilles*, 1309-1323.

3. Les vers 1317-1318 sont empruntés textuellement à un chœur d'*Électre*, v. 435-436. On en conclut que le reste se compose également de centons lyriques d'Euripide. Les vers très gracieux du début, ἀλκυόνες — δροσιζόμεναι ne rappellent que de loin *Iphig. en T.*, 1089, ὄρνις... ἀλκύων ἀείδεις. D'après le Scholiaste, ils proviennent d'*Iphigénie à Aulis*, où ils ne se retrouvent plus aujourd'hui. Les vers

au hasard. Dans les chœurs du poète tragique, il n'y aurait donc, selon lui, ni développement régulier, ni suite d'idées, mais seulement un amas d'images incohérentes et disparates, où l'esprit chercherait vainement un sens, où l'oreille seule percevrait un vague cliquetis de sons. Encore ces sons prêtent-ils à rire par l'accumulation de plusieurs notes de chant sur la même syllabe et par l'impudence d'Euripide qui porte la main sur la métrique traditionnelle. N'a-t-il pas osé, au mépris des lois établies par les maîtres, introduire un pied anapestique à la base d'un vers glyconien[1]? Quel crime abominable! Et ne faut-il pas qu'Aristophane défende contre lui la vieille métrique, de même qu'il défend les vieilles mœurs?

Un instant auparavant, il s'est moqué de cette variété de la musique d'Euripide qui prend son bien partout, qui emprunte tantôt aux airs populaires de la Grèce, chansons de table et chansons de danse, tantôt, pour ses thrènes, aux airs asiatiques[2]. Mais était-ce donc une nouveauté dans la tragédie que cette association de la musique étrangère à la musique hellénique? Celle-ci, pendant longtemps grave et sobre, ennemie de tout excès, avait dû, quand se développèrent le dithyrambe et le drame, aller demander à la Lydie et à la Phrygie ce qui lui manquait : les accents éclatants de la joie et de la dou-

1313-1316 seraient tirés du *Méléagre*, et les vers 1320-1322 de l'*Hypsipylè*.

1. Voir la note de Kock au vers 1322.

2. 1301 : οὗτος δ'ἀπὸ πάντων μὲν φέρει, παροινίων,
σκολίων Μελήτου, Καρικῶν αὐλημάτων,
θρήνων, χορείων.

leur; les élans et les troubles de l'enthousiasme. Mais, comme si elle avait à s'excuser de ce mélange d'éléments barbares qui avait altéré sa pureté native, elle n'oubliait pas l'origine de ces tons nouveaux dont elle s'enrichissait; elle affectait au contraire de la rappeler en toute occasion. Le chœur des *Perses* a soin d'avertir qu'il va faire entendre les chants plaintifs des « pleureurs Mariandyniens[1] ». Dans l'*Omphale*, drame satyrique d'Ion de Chios contemporain d'Euripide, les femmes lydiennes qui composaient le chœur entonnaient « de vieux airs nationaux[2] ». L'esclave de l'*Oreste*, nous l'avons vu, veut qu'on sache qu'il chante sur le nome ἁρμάτειος qui, des vallées de l'Olympe bithynien, avait pénétré en Grèce. Faut-il s'étonner qu'Euripide, à l'exemple d'Eschyle, fasse ce qu'Aristophane lui reproche, des emprunts à la musique barbare, qu'en particulier il reproduise des airs de flûte cariens, si ces airs étaient ceux dont le caractère douloureux convenait le mieux[3] à l'expression de la plainte et du désespoir? Qui pourrait être surpris encore que la musique des *Bacchantes*, avec son accompagnement, ne soit pas purement grecque? « Prenez vos tambourins, dit Dionysos aux choreutes, et faites-les retentir autour du palais de Penthée[4]. » Le poète veut attirer l'attention sur cet instrument; car l'une des strophes de

1. 936. Plus loin, v. 1054, Xercès demande au chœur de chanter « l'hymne Mysien », ἐπιβοῶ τὸ Μύσιον.

2. Athen. XIV, 634 f., Fragm., 22 et 23, Nauck².

3. Par exemple, dans le chœur d'*Iphigénie en Tauride*, 179 et suiv. Ἀσιήταν σοι βάρβαρον ἀχάν... τὰν ἐν θρήνοισι μοῦσαν...

4. 58-61.

la parodos est tout entière consacrée à son histoire, à l'invention faite par les Corybantes du *tympanon*, que les Satyres ont ensuite emprunté à la Mère des dieux, pour l'apporter aux fêtes bacchiques du Cithéron. Cet instrument, avec ses notes saccadées et ses sourds roulements[1], accompagnait, surtout dans l'épode si animée, le chant enthousiaste des femmes du chœur. Une pareille nouveauté était la conséquence des progrès qu'avait faits en Attique le culte du Bacchus lydien en même temps que celui de la Grande Mère phrygienne qui, dès le temps de Périclès, avait conquis à Athènes droit de cité. En venant se fixer au Métroon, Cybèle amena avec elle la musique passionnée qui était inséparable des cérémonies de sa religion. Les Athéniens, qui avaient si bien accueilli la déesse, ne pouvaient entendre avec déplaisir cette musique sur leur théâtre.

Bien des informations nous manquent pour répondre en connaissance de cause aux autres critiques d'Aristophane, et pour défendre contre lui les monodies comme les chœurs d'Euripide. Remarquons cependant que ces monodies et ces chœurs ne sont pas uniquement des poésies, que ce sont encore des morceaux de chant. Ne serait-il pas de toute injustice d'appliquer aujourd'hui à l'examen d'un libretto d'opéra où la parole n'est que le soutien de la mélodie, la même rigueur qu'à un texte de tragédie, et Boileau, en son temps, n'a-t-il pas eu tort de demander à Quinault autant qu'à Racine? Si, dans les chants

1. βαρυβρόμων ὑπὸ τυμπάνων (v. 156).

lyriques des tragédies d'Euripide, on ne veut considérer que l'élément qui nous reste, la poésie, il est certain qu'on ne sera pas toujours satisfait. Mais Eschyle lui-même ne résisterait point à un tel procédé de critique. Le long thrène qui termine les *Perses* a-t-il, comme poésie, une grande valeur? N'est-ce pas surtout un morceau musical qui devait au chant toute la puissance de ses effets? De même, pour Euripide, on ne saurait faire abstraction de la musique, bien que cette musique soit perdue pour nous. Dès lors, tout ce que raille Aristophane et que la critique moderne relève après lui, ces répétitions de mots, ces accumulations d'épithètes, ces sonorités vides, qui sont des défauts à l'égard de l'art poétique, deviennent les indices vraisemblables d'intentions musicales. Pourquoi réclamer des phrases précises et liées logiquement, des mots tout pleins de force et de sens, là où le poète quelquefois n'a voulu mettre que des fioritures? Gevaert, dans son *Histoire de la musique*, a justement défendu Euripide sur ce point. Il fait observer que l'amour de la répétition est un trait caractéristique de toute poésie faite pour s'adapter à la musique, et il ajoute : « La mélodie n'est point une narration qui passe; c'est un mot ravissant qu'on désire sans cesse entendre de nouveau, avec une nuance toujours plus profonde, plus intime... Par des répétitions bien ménagées, une impression à laquelle d'abord l'auditeur était rebelle, finit par s'insinuer et grandit bientôt au point d'envahir l'âme entière. » L'abondance des interjections lui paraît se justifier par des considérations analogues. « Dans

leur impétuosité irrésistible, dit-il, les passions s'expriment mieux par des sons à peine articulés que par des paroles[1]. » Avec Gevaert nous sommes disposé à croire, bien que la plupart des pièces du procès nous manquent, qu'Euripide, comme poète musical, a été injustement maltraité par Aristophane. Si ses chœurs, ses monodies surtout ont des défauts — et ces défauts qu'il ne faut point grossir ne se peuvent cependant contester, — c'est aux exigences de la musique qu'il faut s'en prendre plutôt qu'au talent du poète.

Vers le temps, en effet, de la guerre du Péloponèse, la musique, devenue ambitieuse, ne se contente plus du rôle subordonné, presque effacé, qu'elle avait dans le drame; elle réclame une place d'honneur à côté de la poésie dont elle prétend s'émanciper. Euripide lui donne cette place dans ses monodies. C'est que l'art musical du vieux temps s'est transformé, qu'il a acquis une richesse, une variété, une puissance d'expression inconnues jusqu'alors. Bien des gens à Athènes s'étonnent de ces changements, s'en inquiètent, s'en scandalisent, et y résistent ouvertement. Euripide les encourage. On raconte qu'un jour où le poète dithyrambique Timothée fut sifflé pour des innovations qui paraissaient violer toutes les lois de la musique, Euripide qui était là lui dit d'avoir bon espoir; car « il ne se passerait pas un long temps avant qu'il ait fait l'entière conquête du public[2] ». Ce Timothée qui ajouta une douzième

1. *Hist. de la Musique*, II, p. 232 et suiv.
2. Plutarque, *Mor.*, p. 795 d.

corde à la cithare — musicien réaliste préoccupé d'effets imitatifs, qui faisait entendre des bruits de tempête ou des cris de femme en mal d'enfant[1]; génie hardi qui opéra une vraie révolution dans son art, car il se vantait d'avoir chassé la Muse d'autrefois, de même que Jupiter avait détroné Cronos[2], — est sans doute beaucoup plus jeune qu'Euripide qui ne l'a connu que dans les dix ou douze dernières années de sa carrière[3]. Mais qu'importe? L'anecdote racontée par Plutarque n'en est pas moins significative. Si Euripide n'a subi que tardivement l'influence de Timothée, il n'a pu échapper sans doute à l'action du maître de celui-ci, Phrynis de Mitylène, ni aux exemples de Philoxène de Cythère. La structure rythmique de ses monodies montre qu'il embrassa résolument le parti des novateurs. Cette musique qu'il aimait, à laquelle il s'attacha parce qu'elle était plus souple, plus expressive, plus passionnée que l'ancienne, devait donc expliquer aux Grecs une partie des caractères comme des défauts de ses chants lyriques.

1. Athénée, VIII, p. 338 a; 352 a.
2. Timothée, fragm. 12, Bergk. Cf. Phérécratès, chez Plutarque, *de la Musique*, 30.
3. D'après la *Chronique de Paros* (88, Flach), Timothée mourut en 357, à l'âge de 90 ans.

CONCLUSION

La critique qui rapproche les poètes pour mesurer leur taille et leur assigner des rangs, a depuis longtemps décerné à Euripide le troisième prix de la tragédie grecque : ainsi en avaient souvent décidé, à Athènes, les juges des concours dramatiques. Cet arrêt n'est pas à réformer. Mis en parallèle avec ses rivaux, Euripide serait facilement accablé sous la majesté d'Eschyle et la perfection de Sophocle. Il nous a paru plus intéressant de le considérer surtout en lui-même et de faire effort pour entrer dans l'intelligence de son œuvre dramatique, en esquissant d'abord l'image de son esprit.

Ce poète fut un philosophe que la philosophie conquit si bien qu'il ne put jamais lui échapper. Jeune encore, ses yeux sont attirés par les premières lueurs de la science, qui se levait sur les horizons de l'Asie : il marche vers cette clarté nouvelle qui l'enchante, se laisse éblouir par les fantaisies brillantes des Ioniens, rêve avec eux une explication du tout, une

conception de la vie. Ces belles spéculations le détachent des croyances vulgaires, qu'il prend en pitié. Légendes naïvement absurdes ou immorales de la mythologie courante, dieux populaires qui ressemblent souvent aux pires des hommes, malfaisants comme eux et comme eux scandaleux, la puissance de son imagination donne un instant la vie à ces fantômes, sans que sa raison soit jamais dupe — il le laisse discrètement entendre — de leur réalité : le nom de Jupiter même n'a plus pour lui la signification qu'il a pour le commun des hommes, et dans le monde, dépeuplé de ses démons, il n'aperçoit que le jeu continu de l'irrésistible Force.

Fut-il cependant asservi à un système? Sa mobile indépendance l'entraîne en des contradictions, qui ne lui sont pas imposées seulement par l'exercice de l'art dramatique, qui reflètent encore les incertitudes de sa pensée et ses inquiètes curiosités. Euripide n'eut pas la belle sérénité d'âme de son contemporain Sophocle. L'énigme du monde physique qu'il avait essayé de résoudre l'avait à la fois charmé et troublé : le spectacle du monde moral l'attrista. Quand il regarda autour de lui, son observation, pénétrant sous les apparences décevantes, alla jusqu'au fond des choses humaines, où elle vit trop clair pour la paix de son âme et la tranquillité d'autrui. La vie ne lui apparut pas bonne. Mécontent de son époque et des hommes, aigri par le mal qu'il avait sous les yeux, il épancha quelquefois sa bile dans la satire, qu'il mêle volontiers à la tragédie. Il critique avec amertume; il voudrait encore, s'il pouvait, réformer. Au

moment où il ressuscite les hommes du passé, il songe à ceux du présent auxquels il parle, avec l'espoir qu'on l'écoutera et qu'on emportera de la représentation, sinon une amélioration morale, du moins des doutes, des scrupules, un éveil de réflexion. Aristophane ne s'est pas trompé dans son aversion. Euripide n'était pas de ceux qui subissent ou qui flattent l'esprit public, mais de ceux qui lui résistent et qui le mènent. Il le mena beaucoup trop loin, au gré des conservateurs athéniens. En même temps que ses insinuations sceptiques minaient la foi religieuse, sa conviction résolue, que n'effraya aucune hostilité, saisissait tout prétexte de faire la guerre aux préjugés sociaux. Il s'attaqua au prestige de la noblesse, donna, dans l'un de ses drames, une place d'honneur à l'homme du peuple, essaya de relever l'esclave même de sa dégradation, proclama, avant les Stoïciens, l'égalité de tous les hommes devant la nature. Il ne suffisait pas d'annoncer, au théâtre, de telles vérités pour qu'elles fussent immédiatement reconnues : les préjugés ont une vie tenace qui triomphe des siècles. Mais les idées du poète, reprises par les philosophes, recueillies par les auteurs d'Anthologies, perpétuées ainsi, à travers toute l'antiquité, de la Grèce à Rome, et de Rome à Byzance, ne devaient pas se perdre : elles germèrent dans les intelligences, et Euripide fut, parmi les poètes, un des ouvriers qui travaillèrent le mieux à l'affranchissement de l'esprit grec.

Sa philosophie fit tort à son génie d'artiste. Dans la tragédie, où tout doit être mouvement et passion, il insinua les lenteurs du raisonnement et les froi-

deurs de la critique. Tels de ses personnages oublient parfois qui ils sont, pour se montrer ce que le poète veut qu'ils paraissent : des amis de Socrate, qui ont fréquenté Prodicos et discuté avec Protagoras. Un grain de sophistique mêlé au drame n'était pas assurément pour déplaire à un peuple chez qui l'esprit de finesse était inné et dégénéra de bonne heure en esprit de subtilité. Ce n'est point cependant à cela qu'Euripide dut surtout son succès, mais à la conception nouvelle qu'il se fit de la tragédie. Le mot de Sophocle, devenu banal, reste d'une vérité profonde : Euripide a peint les hommes « tels qu'ils sont ». Les poètes d'autrefois avaient peuplé la terre, en ses premiers âges, d'une humanité héroïque, toute voisine des dieux, dont la taille gigantesque, dont l'âme, aussi puissante que le corps, dominaient et écrasaient la médiocrité de l'humanité nouvelle, qui ne se reconnaissait en elle que transfigurée. Eschyle et Sophocle avaient eu les yeux fixés sur cet idéal; Euripide s'en détourna. Le présent qui l'attire et le retient, la réalité qui l'enveloppe ne lui permettent pas de se détacher assez de ce qu'il voit et de ce qu'il observe. Il intercale dans la tragédie des scènes de comédie. Il ne va pas jusqu'à créer, comme son ami Agathon, des drames qui ne doivent rien aux légendes du passé, mais les rois et les princes que, pour obéir à la tradition, il fait mouvoir et vivre, marchent chez lui d'une autre allure que jadis et parlent d'un autre ton. A leur langage, on croirait qu'insoucieux de leur dignité, ils sont entrés par adoption dans une famille de cette classe moyenne d'Athènes, dont ils

ont, avec des nuances exquises de délicatesse morale, les sentiments habituels et les affections ordinaires. Autour de ces héros bourgeois se groupent des petites gens qui achèvent de « démocratiser » la tragédie [1].

L'observation chagrine du présent donna à l'art d'Euripide un caractère réaliste. Le mal, qui a su se faire une assez belle place en ce monde, lui parut sans doute mériter d'en avoir une petite au théâtre, image du monde; car, à côté du beau, il montra de temps en temps le laid, mettant en scène des femmes impudiques, rendant intéressantes des jeunes filles séduites, ne reculant même pas devant le récit de vices monstrueux et la représentation de passions exceptionnelles. A côté de cela, il étala toutes les misères de l'être humain, celles du corps comme celles de l'âme, mit à nu des blessures saignantes, fit crier ses personnages sous l'aiguillon de la douleur, donna la démence en spectacle. La recherche du pathétique où il excellait fut sa raison et son excuse. Mais il faut se garder de rien exagérer. Les drames conservés d'Euripide, comme ceux dont on ne connaît que les sujets, donnent l'idée d'une telle richesse de combinaisons et d'une variété si grande de situations dramatiques que, dans l'ensemble de son œuvre, les traits que nous venons d'indiquer ne sont pas dominants. Pour toucher le public, le poète connut d'autres moyens encore que les haillons de ses rois, les plaies et les cadavres de ses héros, les extrava-

1. On se rappelle qu'Aristophane, *Grenouilles*, v. 952, fait dire à Euripide : δημοκρατικὸν γὰρ αὔτ' ἔδρων.

gances ou les fureurs de ses fous. Il n'oublia pas que, dans l'âme humaine, il est des sentiments simples dont la puissance est sans égale, des instincts qui, surexcités ou combattus, deviennent la source d'émotions tragiques. Il intéressa donc les spectateurs à des enfants qui pleurent leur mère ou que la mort menace avec elle, à des mères qui, comme Eurydice, viennent de perdre leurs enfants, qui, comme Mérope, vont les tuer sans le savoir, qui les tuent volontairement, comme Médée. Dans le cœur de la femme, dont il explore les intimes profondeurs, il va chercher encore, pour en faire jouer tous les ressorts, un autre instinct, celui de l'amour. En Grèce, où la femme comptait jadis pour si peu, les poètes avaient dédaigné jusqu'alors d'analyser et de décrire la maladie des royales adultères dont ils contaient les aventures ou qu'ils mettaient en scène. Euripide le premier, ouvrant au large le domaine de l'art à un sentiment qui devait plus tard l'envahir, étudia dans l'âme féminine les secrets mouvements des désirs naissants, les timidités ou les audaces de la passion grandissante, ses tumultes, ses orages. La scène tragique vit ce qu'elle n'avait pas vu encore : des femmes luttant contre l'amour ou vaincues par lui.

On oublie trop cependant que ce peintre de la réalité fut aussi, à certains moments, celui de l'idéal. Où trouver des âmes plus nobles, plus détachées des instincts bas et des intérêts vulgaires, qui s'élèvent d'un vol plus facile et plus puissant vers les hautes régions du dévouement et du sacrifice, que dans quelques-unes de ses tragédies? Alceste, Iphigénie,

Macaria, Évadné, sont présentes à tous les esprits; d'autres femmes encore, moins célèbres, Praxithéa et la fille d'Érechthée, ravissaient les Grecs en admiration. Ce n'est donc pas une partie seulement, et la moins belle de la nature humaine, c'est cette nature tout entière, avec ses perversités et ses vertus, sa médiocrité ou son héroïsme, qui revit chez Euripide.

La même variété éclate dans la composition de ses pièces. On serait fort en peine de dire comment est construite, en général, une tragédie d'Euripide, parce que, dans son œuvre, il n'y a pas une, mais plusieurs sortes de tragédies. Il en est de simples, très pauvres en événements, où l'action marche, sans grandes secousses et d'un pas soutenu, vers un dénouement souhaité et prévu; il en est de compliquées, qui sont chargées d'incidents et d'aventures, où il y a une intrigue, des surprises, des péripéties multipliées. Quelques-unes sont dépourvues de la belle ordonnance qu'on admire dans celles de Sophocle. Euripide, en effet, n'a pas toujours conçu le drame tragique comme un tout régulier dont les parties diverses, pareilles à des membres d'architecture, doivent être entre elles dans un rapport harmonieux et concourir ensemble, par leur enchaînement et leur étroite jointure, à l'effet général de l'édifice. Il brise parfois l'unité du temple pour le morceler en édicules; et dans le drame il introduit un peu de l'incohérence de la vie réelle, qui n'obéit pas à des règles fixes, où le hasard est un personnage qui a ses heures et son rôle. Cette dérogation aux lois générales de l'art enchantait Lessing, pour qui une

pièce d'Euripide était « un être hybride qui lui plaisait et l'intéressait plus que les productions régulières des auteurs corrects, tels que Racine et autres [1] ». Qu'on partage ou non le dédain de Lessing pour la régularité, il n'en est pas moins vrai que la plupart des scènes du théâtre d'Euripide nous touchent, même quand elles sont épisodiques, et que là où manque l'unité, l'intérêt ni la passion ne sont jamais absents.

Euripide, pour son malheur, trouva un ennemi dans un poète comique qui, de son vivant, se fit écouter, qu'on écoute aujourd'hui encore, quoiqu'on s'en défende. Certaines imperfections de son art, incontestables mais d'importance secondaire, ont été, grâce à Aristophane, enflées et grossies par la critique jusqu'à devenir des vices. C'est avec une vivacité voisine de l'injustice qu'on lui a reproché des fautes, en vérité bien vénielles : ses prologues, dont l'utilité nous échappe, mais qui ne répugnaient pas au public athénien; ses dieux « machines de dénouement », qui presque toujours, nous l'avons montré, ne dénouent rien, puisqu'ils annoncent seulement l'avenir; ses chœurs trop détachés, dit-on, de l'action — fait si exceptionnel cependant que cette critique, dans sa généralité, est inexacte; — son lyrisme qui, pour avoir un caractère différent de celui d'Eschyle et de celui de Sophocle, n'est pourtant ni fade, ni languissant; ses monodies, tentative hardie, dont nous ne sommes pas juges, pour substituer, dans l'expression de la passion individuelle, le chant à la pa-

1. *Dramaturgie*, trad. de Suckau, p. 236.

role déclamée. Euripide eut un autre ennemi encore qu'Aristophane : le hasard, qui nous a transmis dix-sept de ses tragédies. Combien il échapperait plus facilement à la censure, si l'*Iphigénie à Aulis* et l'*Alceste* étaient seules parvenues jusqu'à nous ! Quel étonnement peut-être causerait Sophocle, si à ses chefs-d'œuvre venaient s'ajouter soudain dix tragédies égales ou inférieures aux *Trachiniennes!* Ce que nous ignorons de l'histoire de la tragédie grecque inquiète pour la valeur des jugements que nous portons sur ce qu'on en connaît. La partie de l'œuvre d'Euripide qui nous est restée suffit cependant à montrer de toute évidence que son génie eut en propre un don merveilleux et vraiment souverain : Aristote ne connaissait pas de poète tragique qui eût remué comme lui l'âme humaine.

INDEX ANALYTIQUE

A

Adraste, personnage des *Suppliantes*. Son caractère, 96; 186; 289.

Æolos, tragédie d'Euripide, 48; 232-233.

Aéropé, héroïne des *Crétoises*, 228.

Agathon, ami d'Euripide, 16 et n. 2. Les chants du chœur dans ses tragédies, 423.

Agavé, personn. des *Bacchantes*, 89.

Ajax le Locrien, trag. de Sophocle, 380.

Alceste, femme d'Admète. Son dévouement, 161; 234; 304-305.

Alceste, trag. d'Euripide. Éléments comiques, 359-360. Prologue, 404; 412. Épiparodos du chœur, 427. Rôle du chœur, 435; ses chants, 481.

Alcibiade (allusions à), 181-185.

Alcmæon à Corinthe, trag. d'Euripide, 213; 315.

Alcmæon à Psophis, trag. d'Euripide, 308-309.

Alcmène, trag. d'Euripide, 214. Son dénouement, d'après une peinture de vase, 261-263.

Alètès, trag. de Sophocle, 265.

Alexandros, trag. d'Euripide, 315-316; 472.

Alopé, trag. d'Euripide, 267, n. 2.

Amour (l'), 113. Chez les femmes, 146-147.

Amphion, personn. de l'*Antiope*, 52-54; 173.

Anagké, 86; 501.

Anaxagore, 8. Ses rapports avec Euripide, 30-42. Son exil, 33; 34, n. 1. Sa doctrine sur la nature du soleil rapprochée d'un passage de l'*Oreste*, 36-37. Sa cosmogonie et celle d'Euripide, 39-40. Sa théorie du *Nous*, 40-41; 95. Son mépris de la divination, 95.

Andromaque, épouse d'Hector. Son caractère, 155-157.

Andromaque, trag. d'Euripide. Date approximative, 190, n. 4. Scène analysée, 279-281. Prologue, 407. Intervention de Thétis au dénouement, 389. Rôle du chœur, 431-434; ses chants, 490. Citations : 151; 156; 190.

Andromède, trag. d'Euripide, 296. Son succès au temps de Lysimaque, 22. Son prologue, 408 et n. 2.

Antigone, trag. d'Euripide, 220. Dénouement heureux, 382.
Antiope, trag. d'Euripide, 52-53; 175; 398, note; 472.
Antistrophes. Chants antistrophiques et non antistrophiques dans les monodies d'Euripide, 521; 532-534.
Archélaos, philosophe, 29.
Archélaos, roi de Macédoine, 15; 17; 176.
Archélaos, trag. d'Euripide, 16; 176, n. 3.
Archémoros dans l'*Hypsipylè*, 287.
Aristophane. Fait allusion à la vie privée d'Euripide, 12-13. Critique son théâtre, 19; 56; 124; 222-224; 228-229; 233-234; 238-239; 416. Parodie ses monodies et en général son lyrisme, 537 et suiv.
Athamas, trag. de Sophocle, 380.
Augè, trag. d'Euripide, 230-232.
Autolycos, drame satyrique d'Euripide, 29, n. 5.
Axionicos, poète comique, 467.

B

Bacchantes (les), trag. d'Euripide. Œuvre de sa vieillesse, 16. Témoigne-t-elle de l'état de son esprit? 87-90. Effet de spectacle, 272. Rôle de Bacchus, 396. Prologue, 408. Rôle du chœur, 437. Ses chants, 496; 515-516. Accompagnement musical, 541.
Banquet des Achéens (le), trag. de Sophocle, 361.
Bellérophon, personn. tragique, 28; 79-80; 124; 222-223; 235.
Bellérophon, trag. d'Euripide, 235. Citations : 76; 108; 118; 119.

C

Cabires (les), tragédie d'Eschyle, 361.
Callias, poète comique, 43. Sa *Tragédie alphabétique*, 494, note.
Céphisophon, serviteur et collaborateur d'Euripide, 11; 12, n. 3; 13; 469.
Choéphores (les). Scène de la reconnaissance critiquée par Euripide, 317-318.
Chœrilè, nom donné à la femme d'Euripide, 11-12.
Chœurs supplémentaires les dans le théâtre d'Euripide, 471-472.
Chrysès, tragédie de Sophocle, 265.
Chrysippos, trag. d'Euripide, 16, n. 2. Sujet de la pièce, 221. Exposition de doctrine cosmogonique, 39.
Clément d'Alexandrie, 23.
Cléon, 174.
Cléophon, 180.
Clito, mère d'Euripide, 4.
Commoi (les). Leurs caractères, 489-493.
Cresphonte, trag. d'Euripide, 187; 258. Citations : 119; 259.
Crétois (les), trag. d'Euripide, 91; 221.
Crétoises (les), trag. d'Euripide. Date de la représentation, 159.
Créüse, personn. de l'*Ion*, 74.
Créüse, trag. de Sophocle, 264.
Critias, 41. Son athéisme, 63-64.

D

Danaé, trag. d'Euripide. Citations : 26; 109; 116.
Démagogues, 180.
Démocratès, 11, n. 1. Cf. Timocratès.
Démophon, roi d'Athènes, personn. des *Suppliantes*, 192; 193.
Démocrite, 29; 63; 84, n. 5; 85.
« **Deus ex machina** » (le), 384 et suiv., 397-398.
Devins. Opinion d'Euripide sur leur compte, 93-99.
Diagoras de Milo, 64.
Dialogues lyriques, 519 et suiv.
Diké, 68-69.
Dion Chrysostome. Son analyse du *Philoctète* d'Euripide, 353 et suiv.

E

Égée, trag. de Sophocle, 264.
Égée, trag. d'Euripide, 259-260.
Électre, trag. d'Euripide. Rapprochée des *Choéphores* d'Eschyle et de l'*Électre* de Sophocle, 345-350. Scènes analysées, 165-167; 318-319 (reconnaissance). Intervention des Dioscures au dénouement, 392. Rôle du chœur, 454. Ses chants, 484; 492; 496. Citations : 66; 150; 166.
Embolima (les), intermèdes lyriques, 423.
Empédocle, 60.
Enfants (les). Leur rôle dans le théâtre d'Euripide, 276-287.
Épilogue (l') des tragédies d'Euripide, 398 et suiv.
Épiparodos (l') du chœur, 426-428.
Épode. Emploi qu'Euripide en fait, 476; 486.
Érechthée, trag. d'Euripide, 297-298.
Éros (l'Amour) 44; 113.
Érinyes (les), 68.
Eschyle, critiqué par Euripide, 317-318; 334-335.
Esclaves (les). Leur rôle chez Euripide, 168-171.
Étéocle. Son caractère chez Eschyle et chez Euripide, 340-343.
Éther (l'), principe cosmogonique, 39; 130. Confondu avec Jupiter, 82-85.
Euripide le Jeune, 15; 417.
Euryalos, trag. de Sophocle, 251.
Évadné, personn. des *Suppliantes*, 134; 273-274.

F

Femmes (les) critiquées par Euripide, 133 et suiv. — Leurs défauts, 141-144. Contrastes de leur nature, 145. Leur inconduite; ses causes, 147-152. Leçons du poète à leur adresse, 153-158. Mérites de certaines femmes, 160-161. Leur condition à Athènes, 140; 153-154.
Flûte (la), accompagne la monodie, 536.

H

Haillons (les) de certains héros d'Euripide, 291-295.
Hécube, trag. d'Euripide. Duplicité d'action, 325. Caractère par-

ticulier du prologue, 409-410 parodié par Aristophane, 415, n. 4. Rôle du chœur, 450. Citations : 49; 56; 80.

Hélène, trag. d'Euripide. Prologue, 412. Éléments comiques, 361-364. Le dénouement, 393. Épiparodos du chœur, 427. Rôle du coryphée, 429. Rôle du chœur, 461. Ses chants, 485.

Héraclides (les), trag. d'Euripide. Date approximative, 194. Son sujet, 191-194. Pièce de circonstance, 195-198. Scènes analysées, 302-304. Prologue, 406. Rôle du chœur, 449. La parodos, 484.

Héraclite, 29.

Hercule, trag. d'Euripide. Date approximative, 243, n. 2. Scènes analysées, 244-245; 281-283. Effet de spectacle, 271. Duplicité d'action, 326. Rôle du chœur, 452-454. Ses chants, 496; 514. Citations : 72; 73; 246.

Hérédité (l') chez l'homme, 117-118; — chez la femme, 151-152.

Hermione, personn. de l'*Andromaque*. Son caractère, 156; 190.

Hippolyte. Son serment, 102-103. Sa misogynie, 136.

Hippolyte voilé (l'), trag. d'Euripide, 12, n. 1; 150; 225.

Hippolyte porteur de couronnes (l'), trag. d'Euripide. Prologue, 404; 406. Caractère du dénouement, 388. Rôle du chœur, 448-449. Chœur accessoire, 471. Citations : 92; 138; 148; 149; 509; 514 (chant du chœur).

Hygiænon, intente à Euripide un procès d'*antidosis*, 5. L'accuse d'impiété, 102.

Hygin. Ses *Fables*, source de renseignements sur les tragédies perdues d'Euripide, 213; 242, n. 1; 249; 311.

Hyporchème tragique (l'). Ses caractères chez Euripide, 49 et suiv.; 527.

Hypsipylé, trag. d'Euripide. Analyse du sujet, 285-287. Scènes d'après des vases peints, 287 pl. 2. Fragment cité, 128.

I-J

Ino, trag. d'Euripide, 249-256.

Intermèdes lyriques, 423.

Interpolations des prologues, 417.

Iolaos, personn. tragi-comiques des *Héraclides*, 372.

Ion d'Éphèse, 19, n. 2.

Ion de Chios, 541.

Ion, trag. d'Euripide. Analyse, 253-254. Son caractère tragi-comique, 255; 364. Scène de la reconnaissance, 319-321. Le prologue, 407; 410. Intervention d'Athèna à la fin du drame, 391. Rôle du chœur, 460. Ses chants, 482. Citations : 67; 75; 97; 101.

Ionique (rythme). Son emploi dans la partie lyrique de la tragédie, 478.

Iphigénie à Aulis, trag. d'Euripide, 298-300. Caractère du dénouement, 383. Rôle du chœur, 439. Citations : 65; 299-300; 508 (chant du chœur).

Iphigénie en Tauride, trag. de Polyidos, 258.

Iphigénie en Tauride, trag. d'Euripide. Analyse, 255-258. Scène de la reconnaissance, 322-324. Intervention divine au dénoue-

ment, 394. Rôle du chœur, 458. Ses chants, 485.
Ixion, trag. d'Euripide, 48 ; 236-238.
Jason, en face de Médée, 54-55 ; 136-137.
Jocaste. Son rôle dans les *Phéniciennes*, 338.

L

Lampon, devin, 95.
Laodamie, personn. du *Protésilaos*, 134; 234.
Larissiens (les), trag. de Sophocle, 251.
Lemniennes (les), trag. de Sophocle, 380.
Licymnios, trag. d'Euripide, 211; 261.
Logaédique (mètre). Son emploi dans le lyrisme d'Euripide, 477.
Lucien. Ses témoignages sur Euripide, 22; 28, n. 2; 468.
Lyre (la). Accompagne quelquefois les chants du chœur, 498.
Lyrisme scénique. Son importance dans le théâtre d'Euripide, 518 et suiv.

M

Macaria. Son dévouement dans les *Héraclides*, 303-304.
Machine (la). Son emploi dans la tragédie grecque et chez Euripide, 385 et suiv.
Mariage (le). Ses inconvénients, 114-115. Ce qu'il était à Athènes, 139-140.
Médée, trag. de Néophron, 218.
Médée, trag. d'Euripide. Scènes analysées, 54-55 ; 142-143; 269; 283-284. Caractère de l'héroïne, 145-146; 247-248. Prologue, 406. Rôle du chœur, 429; 446-448. La parodos, 483. Citations : 33; 111; 142; 269; 501; 506 et 512 (chants du chœur).
Mélanippe enchaînée, trag. d'Euripide, 211; 270. Sujet de la pièce, 310-311.
Mélanippe la philosophe, trag. d'Euripide, 27; 82. Sujet du drame, 226-227. Citations : 32; 39 (doctrines cosmogoniques); 41; 69.
Méléagre, trag. d'Euripide, 415, n. 3.
Mélito, femme d'Euripide, 11-13.
Ménandre, rapproché d'Euripide, 359.
Ménélas, type du Spartiate dans l'*Andromaque*, 189. Son aspect misérable dans *Hélène*, 292.
Ménoikeus, personn. des *Phéniciennes*, 97; 270. Son dévouement, 300-302.
Météorologues (les), 34-35.
Mnésarchidès (ou **Mnésarchos**), père d'Euripide, 3-4; 6, n. 3.
Mnésilochos, fils d'Euripide, 15. Son beau-père, 12; 43.
Monodies (les), 522 et suiv. Celle de Cassandre, 524; 532; de Polymestor, 526; du Phrygien d'*Oreste*, 528-531. — Monodies crétoises, 527 et suiv. Parodiées par Aristophane, 537.
Mort (la), d'après les croyances communes, 125-127. Opinions philosophiques d'Euripide à ce sujet, 127-132.
Musique étrangère. Son introduction dans la tragédie grecque, et son emploi chez Euripide, 540-542.

Mysiens (les), trag. de Sophocle et d'Euripide, 264.

N

Néméa, trag. d'Eschyle, 287.
Néophron de Sicyone, 218.
Nicias, et les devins, 94.

O

Œdipe. Traditions différentes à son sujet chez Euripide, 219-220. Son rôle dans les *Phéniciennes*, 339.
Œneus, trag. d'Euripide, 291-292.
Œnomaos, trag. d'Euripide, 117; 217.
Omphale, drame satyrique d'Ion de Chios, 541.
Oreste, trag. d'Euripide. Date de la représentation, 15. Scènes analysées, 288; 350-353. Défauts du prologue, 414. Caractère du dénouement, 395. Rôle du chœur, 428; 441. Ses chants, 474; 484; 505-506. Monodie du Phrygien, 528-531.
Orphiques (les), peu estimés d'Euripide, 91-93.

P

Palamède, trag. d'Euripide, 174; 186.
Parodos (la). Ses différentes formes chez Euripide, 478 et suiv.
Paysan (le), de la trag. d'*Électre*, 164-167; 348.
Péliades (les), trag. d'Euripide, 241-243.
Penthée, personn. des *Bacchantes*, 88-89.
Peuple athénien (le) d'après Euripide, 178.
Phaéthon, trag. d'Euripide, 38; 427; 471; 496, n. 3.
Phèdre, personn. du premier *Hippolyte*, 225-226. — du second, 123; 149; 224.
Phéniciennes (les), trag. d'Euripide. Effet de spectacle, 271. Complication de l'action, 329. Rapprochée des *Sept contre Thèbes*, 336-345. Composition du chœur, 343. Son rôle, 443-445. Le prologue, 411; 415. Citation : 108.
Philochore, auteur de renseignements sur la vie d'Euripide, 3, n. 4; 4; 174, n. 2.
Philoctète, trag. d'Euripide, 209, 211; 293; 294. Rapproché de celui de Sophocle, 354-358.
Philoxène de Cythère, 545.
Phœnix, trag. d'Euripide, 218; 267.
Phrixos, trag. d'Euripide, 382; 398; note; 415, n. 3. Citations: 129; 161.
Phrygien (le), personn. de l'*Oreste*, 367-370. Caractères de sa monodie, 528 — parodiée par Aristophane, 537 et suiv.
Pirithoos, trag. de Critias, 41.
Plisthène, trag. d'Euripide, 250.
Polyidos, trag. de Sophocle et trag. d'Euripide, 312-313; 379.
Polynice. Son caractère dans les *Phéniciennes*, 337; 373.
Polyxène, trag. de Sophocle, 400.
Prélude de la parodos, 480.
Prodicos, 47; 58. Son explication des origines de la religion, 63.
Prométhée d'Eschyle (le). Son chœur, 470; 483.

Proôdos de la *Médée*, 486.
Protagoras. Ses rapports avec Euripide, 48-49. Son enseignement, 57. Ses opinions, 60-62.
Protésilaos, trag. d'Euripide, 158; 234.
Psychostasie (la), trag. d'Eschyle, 400.

R

Rhésos, trag. attribuée à Euripide, 402.
Rhizotomoi (les) de Sophocle et les *Péliades* d'Euripide, 243, n. 1.
Rythmes. Leur variété dans les chœurs d'Euripide 476-478. Leurs changements dans les monodies, 530-531; 534.

S

Sisyphe, trag. de Critias, 63.
Socrate. Ses rapports avec Euripide, 42 et suiv. 129; 174. Ses doctrines rapprochées de celles du poète, 45-47; 188.
Sophistes (les), 47 et suiv.
Sophocle, imitateur d'Euripide, 398; 430; 522.
Stasima, parties du chœur. Leurs caractères chez Euripide, 472 et suiv.
Stésichore, et les tragédies d'Euripide, 218; 219; 362.
Sthénébœa, trag. d'Euripide, 222-224.
Suicide (le), 121-124.
Suppliantes (les), trag. d'Euripide. Analyse, 198-199. Allusions à la politique contemporaine, 199-204. Effet de spectacle, 272. Épisode d'Évadné, 273. Intervention divine au dénouement, 390. Rôle du chœur, 425; 430; 470. Ses chants, 473; 481; 491. Citations : 14; 186; 200; 203; 504.

T

Télécleidès, poète comique, 43.
Téléphos, personn. et trag. d'Euripide, 292.
Télestès, coryphée et pantomime 528.
Térée, trag. de Sophocle, 314; 380.
Thamyras, trag. de Sophocle, 518, n. 3.
Théologéion (le), 387; 400.
Thésée, personn. des *Suppliantes*, 96; 177; de l'*Hippolyte*, 97; de l'*Égée*, 260.
Thésée, trag. d'Euripide, 285, n. 1.
Thrasymaque de Chalcédoine, rhéteur, 275.
Timocratès d'Argos, collabore à la partie lyrique des tragédies d'Euripide, 11; 469.
Timothée, poète lyrique, 19; 544-545.
Tirésias, personn. des *Bacchantes*, 87; 88; 89; — des *Phéniciennes*, 97-98.
Trachiniennes (les) de Sophocle. Monologue du début, 402.
Trilogies d'Euripide, 217.
Troyennes (les), trag. d'Euripide. Date de la représentation, 159. Structure de la pièce, 328. Prologue, 407. Rôle du chœur, 456. Ses chants, 482; 490. Monodie de Cassandre, 524. Citations : 70-71; 86.
Tympanon (le), 542.
Tyro, trag. de Sophocle, 314.

V

Vases peints. Renseignements qu'ils peuvent fournir sur les drames perdus d'Euripide, 214-216. Cf. 21 ; 242, n. 1 ; 259, n. 2.

X

Xénophane, 29 ; 60.

Z

Zénon d'Élée, 7.
Zéthos, personn. de l'*Antiope*, 53-54.

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

AVANT-PROPOS . . . . . .

INTRODUCTION

VIE ET CARACTÈRE D'EURIPIDE. — SON INFLUENCE. 1

PREMIÈRE PARTIE

L'ESPRIT CRITIQUE CHEZ EURIPIDE

CHAPITRE PREMIER

RAPPORTS D'EURIPIDE AVEC LES PHILOSOPHES ET LES SOPHISTES

I. Les opinions personnelles du poète. — A quels signes on peut les reconnaître. 25
II. Les philosophes. — Critique de la tradition qui fait d'Euripide un disciple d'Anaxagore 28
III. Relations probables d'Euripide avec Socrate. — Il n'est point cependant un socratique. 42
IV. Rapports d'Euripide avec Protagoras. — Traces, dans son théâtre, de l'esprit sophistique. 47

CHAPITRE II

LA CRITIQUE DES TRADITIONS RELIGIEUSES

Pages.

I. L'esprit de doute avant Euripide et chez ses contemporains. 59
II. Critique des légendes mythologiques au nom du bon sens et de la morale. — Doutes au sujet des dieux. — Ce qu'est Jupiter. — Le drame des *Bacchantes*. — Les Orphiques. 64
III. La divination et les devins. — Le droit d'asile. — La religion du serment. 93

CHAPITRE III

LES IDÉES MORALES

I. Idées pessimistes du poète sur la vie et la condition humaines. 104
II. Ce qu'est la mort. — Réponses diverses. — Hypothèses philosophiques 124

CHAPITRE IV

LA SOCIÉTÉ

I. La satire des femmes 133
II. Critique des préjugés sociaux. — La noblesse. — Les *gens* du peuple. — Les esclaves 162

CHAPITRE V

VUES POLITIQUES D'EURIPIDE

I. La politique intérieure d'Athènes 172
II. La politique extérieure. — Les *Héraclides*. — Les *Suppliantes*. 185

DEUXIÈME PARTIE

L'ART DRAMATIQUE CHEZ EURIPIDE

CHAPITRE PREMIER

LE CHOIX DES SUJETS

Pages.

I. Situation d'Euripide par rapport à Eschyle et à Sophocle. — Les tragédies perdues. — Leurs sources. 207
II. Immoralité de certains sujets. — Critiques d'Aristophane. 220

CHAPITRE II

LES SITUATIONS DRAMATIQUES

I. La terreur. — Recherche des effets de spectacle.. 240
II. La pitié. — Les enfants et les mères. — Les héros misérables. 275
III. L'admiration. — Les dévouements. 295

CHAPITRE III

L'ACTION

I. Multiplicité d'incidents. — Les reconnaissances. 307
II. Duplicité d'action. — *Hécube*, *Hercule*, les *Troyennes*, les *Phéniciennes*. 324
III. Euripide critique d'Eschyle. — Rapprochement des pièces où les deux poètes ont traité les mêmes sujets. 332
IV. Les éléments comiques.. 359

CHAPITRE IV

L'ACTION (*suite*)

I. Les dénouements heureux et les interventions divines. . . 377
II. Le prologue 401

CHAPITRE V

LE ROLE DU CHŒUR

Pages.

I. Mouvements du chœur de la scène à l'orchestre et de l'orchestre à la scène. — L'*épiparodos* chez Euripide. . . . 422
II. Analyse des chants et paroles du chœur, dans leurs rapports avec l'action. 439
III. Conclusion : que les chœurs qui se désintéressent du drame sont l'exception. 462

CHAPITRE VI

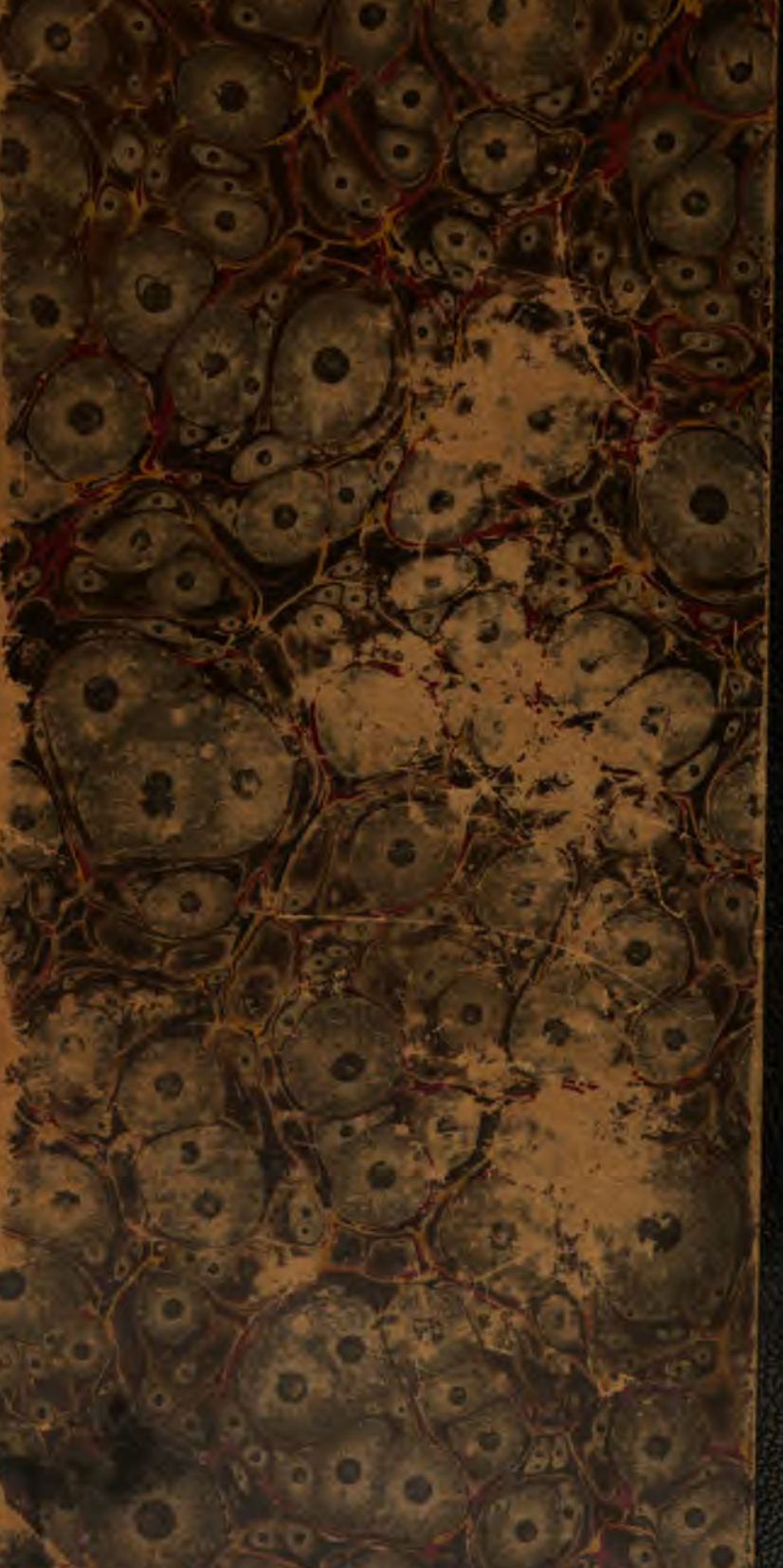
LE LYRISME

Préambule 467
I. Les formes et les rythmes des diverses parties du chœur. 470
II. Poésie des chœurs. — Idées et images. 499
III. Les duos et les monodies. — Critique du lyrisme d'Euripide par Aristophane.. 517

CONCLUSION. 546

INDEX ANALYTIQUE. 557

FIGURES

I. Buste d'Euripide du Musée de Brunswick (Bronze). 1
1. Alcmène sur le bûcher (Vase peint). 261
2. Scènes de l'*Hypsipylè* (Vase peint). 287
3. Dénouement de l'*Antigone* d'Euripide (*id.*). 382

Paris. — Typ. Chamerot et Renouard, 19, rue des Saints-Pères. — 29110.